الإخراج الإذاعي والتليفزيوني

في العصر الحديث

دكتور محمد عبد البديع السيد

البـــاب الأول

الإخـــــراج الإذاعـــــي

الفصـــــل الأول

نشـــأة الإخـــــــراج

لـم ينتشـر اسـتعمال كلمـة إخـراج إلا منـذ أواخـر القرن التاسـع عشـر ولـو أنهـا مـن الناحية العملية كانت تمارس منذ القدم وكانت ملازمة للدراما منذ نشأتها وقد عرف الإخـراج فـى مصـر القديمـة فـى ظـل الكهنـة والمنشـدين للأناشـيد وعرفتـه اليونـان القديمـة كذلك وكـان يمـارس علـى أيـدي مـدربين وممارسين وظهرت فئـات الملقنين والأصوات والمؤثرات الصوتية وحتى على ألسنة الشخصيات التى تلعب أدواراً فى الدراما فمثلاً عرف الإخراج فى روايات شكسبير وعلى لسان هاملت الذى كان يلقى دائماً النصائح على الممثلين الجائلين (فهمى : ١٩٨٢ : ٦٠) .

وعرف الإنسان الإخراج المسرحى فى فترة متقدمة جداً من التاريخ وذلك بناء على ما وجد فى الآثار المتبقية من الإنسان القديم حيث ترك لنا دلائل واضحة وملموسة علـى ممارسته للفنـون المسرحية وعلـى سـبيل المثـال المسـارح المنتشـرة فـى أرجـاء المعمورة والتـى يرجـع تأسيسـها إلـي تـواريخ قديمـة ومـن ذلـك المسارح الموجودة فـى المخلفات الأثريـة الفرعونيـة وفـى الآثـار الفينيقيـة والإغريقيـة والرومانيـة (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٣) .

كـان الإخـراج المسرحى يعتمد علـى حركـة الممثلين علـى خشبة المسرح دون التقيد بملابس أو إضاءة أو حتى دون حوار محدد ومن ذلك كانت عملية الإخراج ذاتية حيـث أن كـل شخصـية تقـدم مـا تـراه مناسـباً وفـى أحيـان أخـرى كـان أحـد أفـراد المجموعة هو الذى يتولى عملية القيادة التى نسميها نحن اليوم بالإخراج .

ومع تطور المجتمع البشرى وتمدنه تطور المسرح وأخذ بالتخصيصية حيث أصبح يعالج مواضيع سبق التخطيط لها ومن ذلك توصل الإنسان إلى النص المسرحى وبخروج النص المسرحى دعت الحاجة إلي وجود من يتصور كيفية تنفيذ ذلك النص ومنها توصلنا الى ما يعرف اليوم بالمخرج الذى يضع تصورا معينا لتنفيذ ذلك العمل وبذلك يشرف على التنفيذ من البداية إلي النهاية هذا ما يعرف بالمخرج المطلق أى من يقوم بكافة التصورات ومحاولة تنفيذها حرفياً .

ومع ظهور التكنولوجيا وتطور المعدات وتقدم الإنسان فنيا دعت الحاجة إلي أنواع من التخصصية حيث ظهر تخصص الإضاءة وهندسة المناظر والملابس والتنكر وبذلك تعقد عمل المخرج حيث أصبح يحتاج إلي أكثر من مجهود إنسان واحد .

والإخراج المسرحى هو أقدم أنواع الإخراج التى عرفها الإنسان وكذلك هو أصعبها حيث يعتمد على الحركة الدائمة والحوار الجذاب والتناسق فى ربط المشاهد والفصول مع بعضها البعض والإخراج المسرحى هو عملية فنية إنسانية لا دخل للآلة فيها إلا فى حالات محدودة جداً وفى العصر الحديث تعقد الإخراج المسرحى حيث تشعب فى التخصص من المسرح الجماعى إلى المسرح الغنائى والمسرح الفردى ويشمل المسرح الجماعى نوعين من المسارح منها التراجيدى (المأساوى) والكوميدى (الضاحك) ومن ذلك يتضح مدى صعوبة العمل فى الإخراج المسرحى (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٤) .

ويعتمد الإخراج المسرحى على ثلاث عناصر أساسية هى النص الجيد والممثل الجيد والمكملات الجيدة إذا غاب النص الجيد سيفقد عنصر الجذب الموضوعى وبذلك ستفقد المعالجة الإخراجية قيمتها كذلك الكلام بالنسبة للمثل إذا غاب الممثل الجيد فإن عملية الإخراج سيقضى عليها حتى وإن كان النص جيداً أما المكملات وهو ما نقصد به الإضاءة والمؤثرات الصوتية والملابس فإنها عوامل مساعدة لإبراز العمل المقنع وإضافة الجو المناسب لما هو مطروح من ذلك نخلص إلى أن

عملية الإخراج المسرحى هى عملية اختيار لكل شيء من النص الى مناسبة العرض فإذا وفق المخرج فى عملية الاختيار كتب لعمله نصيب من النجاح والاختيار يتمثل فى الأسلوب ومن يقدم ذلك العمل من فنيين وفنانين .

ومع بداية القرن الخامس عشر بدأ الإنسان تجاربه على التصوير الضوئي وبعد فترة من الزمن توصل إلي التصوير المتلاحق وكان المصور هو كل شيء أى أنه هو المخرج وصاحب النص غير أن ذلك لم يدم طويلاً حيث تكررت نفس قصة المسرح عندما تقدمت آلة التصوير وتطورت ودخل النص والممثلون مجال الأشرطة وبذلك بدأ العمل يتعقد فى البداية كانت الأشرطة الخيالة تعتمد على تسجيل الظواهر الطبيعية واللقطات العامة الغير مقيدة بموضوع معين ولكن دخول النص والممثلين فى هذا المجال جعله يتعقد وعليه دعت الحاجة الى التخصص ومنها نتج التخصص فى التصوير والكتابة والإخراج (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٥) .

أصبح التخطيط فى تنفيذ الأعمال السينمائية خطوة مهمة والتخطيط يشمل البحث فى النص المناسب ومن يقوم بتنفيذ ذلك النص وكذلك طرق تركيب ذلك النص مع وضع بداية ووسط ونهاية كل ذلك يحتاج إلي تصور ومن هنا كان دور المخرج مهماً .

إذ أن المخرج هو من يضع التصور لتنفيذ عمل معين وعليه فهو يحتاج إلي مجهودات مساعدة سواء فى التصوير أو الإضاءة أو الجميع وظهر التخصص فى مجال السينما وأصبحت ملموسة حيث تجد مدير التصوير ومدير الإضاءة ومهندس الصوت وكذلك مصممى الأزياء والمناظر ومن ذلك يتضح كما فى المسرح أن دور المخرج هو تجميع مجموعة من الجهود وجعلها تعمل فى مسار واحد لتنفيذ عمل معين .

وتطورت السينما تطوراً كبيراً فى مدة ليست بالطويلة حيث أصبحت تشمل عدة تخصصات فى مجال الأشرطة منها التعليمي والإرشادي ومنها الوثائقى والروائى

ومنها ذو مغزى تجارى بحت ومنها ما هو فنى من أجل الفن ذلك كله أدى إلى ظهور صناعة خاصة تعتمد على الفن السينمائى الذى بدوره فرض وظائف معينة مثل وظيفة المخرج فالمخرج السينمائى هو الإنسان الذى يضع تصورا لشريط معين ويعمل على الإشراف المباشر على كافة الطاقات المنفذة للتصور الذى وضع مسبقاً منه وهو المسئول الأول والأخير على كل كبيرة وصغيرة فى تخطيط ذلك العمل وفى اختيار العناصر المنفذة (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٦) .

تعريف الإخراج

الإخراج هو فن إخفاء الفن وهو خلق الايهام من الواقع والمقدرة على نقل المتفرج من أول لحظة إلى عالم واقعى من نوع آخر ليدرك أموراً غير حقيقية مع ملاحظة أن هذا الادراك يجب أن يكون لا شعورياً(حماد البمبى : ١٩٨١ : ١٠٧) . والإخراج يعنى تفاعل الفرد مع الجماعة ومع مضمون العمل ويعنى تشكيل العلاقات الثنائية والثلاثية مع الجمهور من خلال طبيعة الوسيلة لذلك لا يجوز أن يكتفى الباحث فى الإخراج وفنونه بالقول بأن الإخراج هو عبارة عن ترتيب العناصر المادية للعرض الفنى والبرامجى فى الإذاعة والتليفزيون لأن هذا التصور والفهم العام للإخراج يعنى السقوط المطلق فى التقليدية والاعتقاد بالقولبة وتجميع الأشياء إن الإخراج يعنى نقد أو موقف نقدى تحول الى فعل مسموع كما فى الإذاعة أو فعل مرئي كما فى التليفزيون (جبار العبيدى : ١٩٩٥ : ١٣) .

وينقسم الإخراج الى جزئين الأول هو ما يتعلق بالفطرة وينحصر فى الموهبة المعطاة من الخالق سبحانه وتعالى غير أنه يمكن التلميح الى بعض معالم تلك المواهب وهى طرق المعالجة والتصورات لتقديم ومعالجة بعض العقد والمشاهد والابتكار فى التحليل والهروب من المواقف الغير مقبولة لدى المشاهدين وأسلوب الإقناع وتقديم الشيق والمحبب للوصول الى مشاعر وأحاسيس المشاهدين .

أما الشق الثانى فهو ما يتعلق باللغة الفنية واستخدام الإمكانيات الفنية والطاقات البشرية والمادية المتوفرة للمخرج (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٥) .

نظريات الإخراج (*) :

الإخراج عملية إبداعية تحول الكلام والمعانى والأفكار إلى كائن حى يتنفس ويتفاعل مع المشاهدين بشكل جذب ومثير ومشوق للعقل والإحاسيس والمشاعر, بل ويكون هذا الكائن ممتعاً خفيف الظل وذا حضور مستمر حتى لا يتطرق الملل. خاصة عند مشاهد التليفزيون المسترخى فى منزله ووسط مناخ دفيء وألفة الأسرة ومشاكلها اليومية. فضلاً على إن هذا المشاهد لم يبذل جهداً أو مالاً من أجل الحصول على هذه المشاهدة وهو ما يجعل من مهنة الإخراج التليفزيونى مهنة إبداعية شديدة الصعوبة تفرض على مخرجها كثيراً من القدرات الفطرية والمكتسبة حتى يصبح أداؤه . أداءً ابتكارياً فى الحرفة والتعبير والتفكير.

فالمخرج المبدع لابد وأن تتوافر فيه:

١- الحساسية للمشكلات الحياتية المعاصرة.

٢- أن يمتد بأفكاره من المألوف إلى غير المألوف.

٣- القدرة على إيجاد الارتباط بين الأشياء والأفكار (وحتى اللقطات) والتى تبدو بعيدة عن بعضها . وهذا يتطلب التدريب على عدم النمطية وكسر الجمود أمام التعريفات والمفاهيم.

٤- تنمية الإحساس بالجمال بالتأمل ورفع درجة التذوق بالثقافة والمشاهدة الدائمة لفنون التشكيل, والقول والإيقاع والنظم.

٥- حب الاستطلاع الدائم والفضول فهما حوافز للابتكار

(*) http://www.egyptradio.tv/blank3.html

هذا بجانب الثقافة الحرفية والفنية للإخراج ومن هذه الثقافة معرفة نظريات الإخراج وكيفية توظيفها عملياً وفق طبيعة النص والموضوع المراد تحويله إلى كائن حى جميل.

ولقد شهدت السينما عبر مسيرتها كفن كثيراً من المخرجين المبدعين عرفت معهم مدارس ونظريات الإخراج المتنوعة. مثل الطبيعة . الرمزية . الرومانسية . التكعيبية . التعبيرية . الانطباعية . الواقعية ومدارسها . الكلاسيكية . السوريالية, وغيرها من مدارس ونظريات عرفها الفن التشكيلى والأدب وحقول علم الجمال والنقد .

ولقد سمحت السينما كوسيط فنى يتعامل مع التخيل والخيال وإثارة المشاعر والأحاسيس وهو ما يدفع مشاهدها إلى التقمص الوجدانى والتماهى مع ما يراه على الشاشة الكبيرة وبإيهامها بالبعد الثالث فى الظلام التام للصالة. بجانب قدرات أدواتها التشكيلية الهائلة من كاميرات وأفلام شديدة الحساسية وعدساتها وأضاءتها وألوانها ومونتاجها التسبيكى وغيرها من مفردات التعبير الصوتى والموسيقى. بأن تتسع رقعتها كوسيط فنى لجميع تلك المدارس. وان ظلت بعض المدارس كالرمزية والسوريالية والتكعيبية والتجريدية علامة على أفلام الصفوة والمثقفين وبعيداً عن الأفلام الجماهيرية . فجمهور السينما يعرف هيتشكوك وشابلن وهوكز أكثر كثيرا من أسماء مثل (بونانويل . جودار . ورمان يولانسكى).

لكن الأمر يختلف مع التليفزيون ذى الصورة الالكترونية التنقيطية, وشاشته الصغيرة ذات البعدين والتى تحتويها زاوية إبصار المشاهد, بجانب رؤية شاشته فى النور وفى جو أسرى أليف . على راحته وهو الأمر الذى جعله يختلف عن السينما وجمهورها وان كان فنه يستخدم ذات المفردات التعبيرية بصراً وسمعاً. وليصبح التليفزيون وسيلة لمخاطبة العقل والوعى والإدراك نتيجة لتلك الطبيعة.

ولهذا فإن أهم مدارس الإخراج التليفزيونى هى :

* **المدرسـة الواقعيـة** : والتـى تعتمد أساساً علـى تقديم موضـوعات الحيـاة اليوميـة المعاشـة المعاصـرة, والتـى تهم أكبـر قـدر مـن مشـاهدى المنـازل. وهـو مـا يـتلازم وطبيعة التليفزيون الأسرية. والتى يمكن أن نكتشفها من غلبة البرامج شبه الوثائقية على مساحة إرساله فى كل دول العالم. فضـلاً علـى مـا أثبتتـه استطلاعات الرأى بـأن الـدراما التليفزيونيـة الناجحـة هـى الـدراما الاجتماعيـة والرومانسـية والبوليسـية الخالية من العنف.

وتكاد تلك النتيجة تحدد أنواع أشهر مدارس الإخراج فى التليفزيون وهى الواقعية . التعبيرية . الرومانسية. وليس معنى هذا التحديد أن التليفزيون لا يعرف إخراجه إلا هذه المدارس. بل إن اتساع إنتاجه و تنوع أهدافه قد خلق مساحه من الإبداع الحر. فأحياناً نرى بعض الأعمال التجريدية أو السوريالية أو غيرها من مذاهب. ولكنها تظل دائماً صغيرة الحيز أو قاصرة على بعض المخرجين ولا يمثل إنتاجها إلا نسبة ضـئيلة مـن الإنتـاج الفنـى العـام. وذلـك للاشـتراك بهـا فـى المهرجانـات أو لإذاعتهـا كأعمال للصفوة من المشاهدين فقط.

(١) المدرسة الواقعية Realism..

يقول الفنان صـلاح طـاهر (الفن هو أسمى وأنبل أنواع الكذب, وهو أصدق أنواعه لأنه يفوق الصدق).

الواقعيـة: هـى محاولـة نقل الواقـع بشكل موضـوعى . أيقونـى . أى تجزيئـى ويتطـابق بقدر الإمكان مع الموضوع ومع إخفاء معالم الصنعة بمعنى أن لا يشعر المشاهد بأى عملية تلفزة أو يحس بأن هناك قصد فى حركة الكاميرا أو بالضوء أو بغيره من أدوات التعبير من أصوات أو موسيقى أو غيرها . فلابد وان تبدو الصورة أو الرسالة تلقائية تماماً يحس معها المشاهد إنـه أمـام شـيء حقيقى كـالواقع تمامـاً ولـيس أمـام شيء خيالى.

فـالفن لـيس نقـل فوتـوغرافى للواقـع.. والواقعيـة وإن كانـت تعنــى المصـداقية فـإن مصداقية نقل الواقع لا تعنى تصوير هذا الواقع كما يراه الإنسان العادى بل إن هذا الواقع لا يظهر منه إلا جزء بسيط هو الجانب المرئى. أما باقى هذا الواقع فموجود وراء هذا الواقـع وفـى علاقتـه بالمكـان أو البيئـة المحيطـة بـه, بـل وفـى علاقـة هـذا الواقع بالمكان والزمان.. هذا ما يعنى الإيقونية. أى تجزئ كل ما فى هذا الواقع وما وراءه وعلاقاتــه (تحليـل ظــاهر الواقــع). أى أن الواقعيــة هــى نقـل الواقــع بشـكل موضوعى تحليلى.

وهـذا المـذهب الإخراجـى يـرتبط دائمـاً بـالبرامج الوثائقيـة كالريبورتاجـات والتحقيـق وبـرامج الإبـراز والأفـلام التسـجيلية بجانـب الموضـوعات الدراميـة ذات المضـمون الاجتماعى.

ويمكن القول بشكل عام أن الأعمال الفنية ذات السمة الواقعية يغلب عليها دائماً:

(أ) حفاظ أحجام اللقطات على العلاقات المكانية.

(ب) ضـرورة الحفـاظ علـى الاسـتمرارية المكانيـة للمشـهد. فهـذا مهـم جـداً ويجـب أن يراعى فى المونتاج. وبأكثر من الاهتمام بالاستمرارية الزمانية.

(جـ) يغلب علـى لقطاتـه أحجـام. F.S – M.L.S – M.S لأنها أحجام تعطـى المشاهد الفرصة لإقامة العلاقة بين الموضوع الأساسى (ممثل مثلاً.. أو أى شئ) وبين ما يحيط به. فاللقطات المكبرة دائماً تفقد الأشياء خصوصيتها المكانية.

(د) يجب مراعاة الابتعاد عن اللقطات والزوايا الغريبة أو العدسات المتطرفة. فكلما كانت زاوية الالتقاط وحجم اللقطة والحركة قريبة من طبيعة الإنسان كلما أتسق ذلك مع هذه المدرسة.

(٢) التعبيرية Expressionism..

ارتبطت تلك المدرسة بألمانيا خاصة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى وما تلاها من مآس وتخريب وهزيمة وهو ما أنعكس على طائفة من الفنانين التشكيليين والأدباء والسينمائيين.(من أشهر أفلامها صومعة د/كاليجارى).

وهذه المدرسة ترفض مبدأ المحاكاة. أو نقل الواقع. بل تقوم على تحطيم المظاهر السطحية للأشياء ويمكن التعرف عليها من:

١- تفتيت المشهد أو الحدث إلى لقطات كثيرة ومشاهد منفصلة (تجزيئيية).

٢- استخدام الضوء غير المباشر والباهت واللعب بالألوان والإضاءة الملونة على الديكور مما يعطى الديكور شكل جديد.

٣- كثرة استخدام الظلال و الإضاءة المنعكسة فى التشكيل.

٤- استخدام العدسات متسعة الزاوية.

٥- حركة الشاريوهات البطيئة الناعمة.

٦- الغموض والمبالغة فى التعبير المرئى والمسموع.

٧- استخدام أنماط بشرية فى الدراما غير المألوفة (الشحات . المصور . الإنسان العادى أو شخصيات منحرفة).

٨- الاستغناء عن الحبكة الدرامية التقليدية وتحل محلها الرؤية الذاتية. أو التعبير بالمشاعر الذاتية . للمخرج غالباً فهى رؤية مخرج.

٩- البناء الطرحى مثير للاهتمام ويصل أحياناً إلى إثارة الفزع الفجائى وهو ما يظهر فى الفيلم البوليسى والذى يعتبر سلالة مطورة للمذهب التعبيرى بما يحتويه من مواقف وإفزاع وإغراب والجمع بين الواقعية والرمز والحلم.

١٠- استخدام حركة الكاميرا بشكل ناعم مثير يحمل دلالات ويثير فى نفس المشاهد مجموعة دلالات معينة.

(٣) الانطباعية . التأثيرية..

وهى من المدارس التى تقوم على الرؤية الذاتية للمخرج. ومن ثم فهى عكس أو على النقيض من الواقعية. وهذه المدرسة يمكن ملاحظتها فى:

١- الميل إلى اللقطات المكبرة M.C & M.S والتى تقطع المكان ومحتوياته إلى سلسة من الأجزاء التفصيلية للكل.

٢- تميل دائماً إلى زوايا الالتقاط الغريبة والمتطرفة والغير تقليدية.

٣- الصورة فيها تبرز وتعبر عن جوهر الشئ بأكثر من تعبيرها عن شكله الخارجى.

٤- تميز اللقطات التى تحتوى على عدد من المسامات البؤرية. والتى تعبر عن وحدة الفضاء.

٥- خلفية اللقطات تكون متعددة الأبعاد والمنظور. على سبيل المثال لقطة من صالة بها شباك نرى من خلاله حديقة وفى الخلفية البعيدة نرى البحر.

٦- لا تهتم هذه المدرسة بالخطوط الخارجية للأشياء والألوان والأرضيات بغية أعطاء وإضفاء الشفافية والرقة على اللقطة.

٧- تهتم هذه المدرسة بالموضوعات الواقعية والاجتماعية.

٨- تهتم بتشكيل الفراغ أكثر من تكوين الكتل داخل اللقطة.

وهناك الكثير من المدارس ذات التوجه الذاتى أو الرؤية الذاتية للمخرج كالرومانسية والرمزية.

ولكن الحقيقة تظل بالنسبة للتليفزيون فى أغلب برامجه ودراماته تشير إلى أن فن التليفزيون ابن المدرسة الواقعية لكونه وسيله خطاب عقلى فى المقام الأول.

نموذج لتناول المدارس للقطة تحوى رجل يجلس وحيداً أمامه منضدة ..

المخرج التقليدى . الكلاسيك مثل هوارد هوكز:	M.S يظهر فيها الرجل بنصفه الأعلى وجزء من المنضدة.
مخرج واقعى (شارلى شابلن):	L.S-F.S للرجل والمنضدة من أجل منع المشاهد من التفحص أو التماهى مع الرجل بجانب إفساح المجال ليرى المشاهد خلفية الرجل وما تدل عليه اجتماعياً.
مخرج انطباعى (هيتشكوك):	لكى يتشخص مع الرجل فإنه يقدمه فى مجموعة من اللقطات المكبرة C.U. (وجهه . الأشياء التى على المائدة . يده . خلفيته – وتركيبها فى المونتاج لتعطى سلسلة من الأفكار العاطفية المعينة).
مخرج تعبيرى (انطونيونى):	E.L.S للرجل لنراه بعيداً جداً . لتوحى اللقطة بوجود الرجل واغترابه وضياعه.

وبشكل عام فإن السياق الدرامى, ووجهة نظر المخرج هما دائماً وراء اختيار أحجام اللقطات وحركة الكاميرا. وزوايا التصوير وغيرها من مفردات عملية الديكوباج.

الفصـــــل الثانـــــي

المخـــرج الإذاعـــــــى

دوره وصفاتـه ومؤهلاتـه

المخرج هو المسؤول عن إخراج البرنامج الى حيز الوجود ومن ثم فهو الذى ينظم العرض فيقوم بإعداد وترتيب كافة العمليات المتعلقة بالإنتاج فور استلامه للنص وإلى أن ينتهى تسجيل البرنامج أو تنتهى إذاعته على الهواء .

فالمخرج هو محور العمل كله وقائد فريق العمل فى كافة مجالاته الفنية والحرفية والمسؤول الأول والأخير عن الصورة النهائية للبرنامج كما تظهر على الشاشة .

ولاشك أن مهمة المخرج وحجم العمل الذى يؤديه يختلف إلي حد كبير وفقاً لنوع الإنتاج وأسلوبه .

ففى العروض الصغيرة قد يكون هو المنتج والمخرج فى آن واحد ومن ثم يكون هو المسؤول عن كافة الأعمال المالية والإدارية إلى جانب الإعداد والترتيبات الفنية وفى حالات أخرى قد يكون مسؤولاً فقط عن الجوانب الفنية والحرفية بينما يكون هناك منتج يعمل إلى جانبه يكون بمثابة رأسه المدبر لتنفيذ الأعمال الإدارية ووضع السياسات المالية ومتابعة تنفيذها وفى كل الأحوال يظل المخرج هو الشخصية الرئيسية التى تربط بين فريق العمل وتوجهه .

فطبيعة عمل المخرج تختلف من برنامج الى آخر وفقاً لنوع البرنامج وطبيعته فقد يقتصر دوره على مجرد التنسيق بين مجموعة فقرات أو موضوعات أعدها آخرون من المراسلين والمندوبين مثلاً أو فقرات مصورة على أفلام أو أشرطة محفوظة

بالمكتبة أو من التى تبعث بها الوكالات المتخصصة أما فى البرامج الدرامية والاستعراضات المختلفة فإن المخرج ينفرد بدور متميز مع فريق المتخصصين في شتى جوانب العمل الفنى (تصميم الديكورات – الإضاءة – المكياج – التصوير – الخطوط واللوحات) فضلاً عن انه وحده هو الذى يختار مجال الرؤية واختيار زاوية تنفيذ البرنامج بثه مباشرة أو تسجيله يكون عليه أن يراقب الصورة الناتجة من كل كاميرا عن طريق جهاز المراقبة (المونيتور) الخاص بها ويقرر الصورة المطلوبة من بينها ويأمر فنى الإنتاج الالكترونى (السويتشر) بالانتقال من لقطة الى أخرى أو يقوم هو نفسه بهذا العمل إذا لم يكن هناك فنى متخصص للمونتاج الالكترونى فضلاً عن توجيه المصورين ومراقبة الوقت ومتابعة الصوت والاتصال الدائم مع مساعده ومدير الاستديو وغرفة المراقبة الرئيسية وغرف الفيديو والتليسين (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٨) .

إن المخرج لكى ينجح فى مهمته على هذا النحو ينبغي أن " تكون له ست عيون وستة ألسن ويدان " .. وهو قول يردده البعض دلاله وتأكيدا علي أن المخرج
لا بد وأن يتميز بمجموعة من القدرات والمواهب الذاتية والخاصة , مثل الهدوء وقوة الاعصاب والثقة بالنفس واليقظة وسرعة اتخاذ القرار , والقدرة الذهنية والجسمية , والقدرة علي مواجهة الطوارئ .. فضلا عن ضرورة أن يكون مبدعا خلاقا , ملما بقواعد العمل التليفزيوني متمرسا فيها .

وهنا يرى البعض أن الإخراج فن وعلم , أما الفن فلا يمكن تعليمه , وأما التعليم فيكون إرشادا وتوجيها للموهوبين إلى الطريق الصحيح علي هذا فإنه لا يمكن تعليم أي شخص ليصبح مخرجا فالمخرج يولد مزودا بإمكانات ومواهب خاصة تؤهله أو " ترشحه " لهذا العمل ثم يكون عليه بعد ذلك أن يجمع بين الدراسة النظرية والحرفية وأن يلم بأطراف ثقافة موسوعية شاملة تشتمل علي الآداب والفنون

التشكيلية والفلسفة والسياسة والموسيقى . فضلا عن متابعته وفهمه للموقع الذي يعيش فيه وإدراكه لما يدور في العالم من حوله .

إن هذه الثقافة هي التي تشكل أسلوب الفنان .. وأسلوب الفنان هو موقفه .. هو فلسفته في الحياه ورؤيته لها والفنان موقف أولاً وقبل كل شئ المخرج الإذاعي والتليفزيوني بحاجة إلي امتلاك صفات متميزة لكي يقوم بواجباته ونقل وتحويل الفكرة أو الكلمة العامة من عموميتها إلي خصوصيتها في الإذاعة والتليفزيون ومن الأشياء التى تؤهل الإنسان ليكون مخرجاً ما يلي :

١ – امتلاكه للإحساس الفني والجمالي والعاطفي فمع الكلمة والصورة يكون الأثر العاطفي .

٢ – رومانسي النظرة واقعي المعالجة وإيحائي في الكشف عن الفوضى السمعية والفوضى المرئية .

٣ – صفة الاستغراق في التأمل ومتابعة الحدث وتفاصيله والكشف عن علاقته بالواقع والطبيعة بمعنى آخر يمتلك الحواس والخيال والمهارة .

٤ – الإلمام بالآداب الإنسانية وذواق للفنون : أن يكون المخرج ذا إلمام كبير بالآداب الإنسانية وذواقاً للفنون بكافة أنواعها من غناء وموسيقي وقادراً على استيعاب ما يدور حوله فى الحياة العامة حتى يستطيع معالجة المواقف بما هو طبيعي وبعيداً عن الافتعال وأن يكون ملماً بالمعلومات الفلسفية والنفسية فالثقافة الشاملة تؤهله لفهم المواقف الفكرية والاجتماعية للإنسان وعلاقة تلك المواقف بالحياة اليومية ومساراتها وتطوراتها .

٥ – صفة الإحساس بالزمن بمستواه الواقعي والنفسي وإدراك زمن الكلمة المذاعة فى الراديو وزمن الصورة المرئية فى التليفزيون أى لابد أن تتوافر فى المخرج روح النظام واحترام الوقت والمحافظة عليه حيث أنه يتعامل مع أنواع مختلفة من الإمكانيات والقدرات (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٩) ..

٦- القدرة على القيادة فالإذاعة والتليفزيون يعتمدان العمل الجماعي ولابد من امتلاك المخرج لمواصفات قيادية تجعل منه مؤثراً بالفنانين والفنيين وقادراً على تحريكهم وتحقيق استجاباتهم المطلقة معه وقادراً على اتخاذ القرار المناسب فى الوقت المناسب وبدون تردد (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٩) .

٧ – امتلاك اللياقة الإخراجية التي تعنى أخلاقيات الإخراج واحترام المستمع والمشاهد (العبيدى : ١٩٩٥ : ١٦) .

٨ – الإيمان بأن عمله فى الإذاعة والتليفزيون مكون من علم وفن وحرفة وعقيدة

٩ – الذكاء وسرعة البديهة والموهبة : وهى صفات فطرية معطاة من الخالق سبحانه وتعالى وهناك بعض معالم تلك المواهب وهى طرق المعالجة والتصورات لتقديم ومعالجة بعض العقد والمشاهد والابتكار فى التحليل والهروب من المواقف الغير مقبولة لدى المشاهدين وأسلوب الإقناع وتقديم الشيق والمحبب للوصول الى مشاعر وأحاسيس المشاهدين (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٥) .

والإخراج لا يمكن أن يمارس كأى وظيفة حيث أن عنصر الإبداع والابتكار من عوامل النجاح فى هذا النوع من العمل (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٨) .

١٠ – القدرة على المعالجة : أن تتوافر لدى الإنسان القدرة على معالجة التفاصيل الصغيرة والكبيرة وتلافى الأخطاء فى الوقت المناسب .

١١ – واسع التجربة : أن يكون واسع التجربة فى مجموعة من الفنون الأخرى كالمسرح والسينما ومعرفته الشاملة بطبيعة الإذاعة والتليفزيون من ناحيتي الأجهزة والتقنيات والمواصفات الفنية والهندسية وملما بفن الإلقاء وعارفا بخصائص الصوت ويكون مؤمناً بأن عمله مكون من علم وفن وحرفة وعقيدة كى يستطيع معرفة ما هو محبب للمستمع أو المشاهد (العبيدى : ١٩٩٥ : ١٦) .

١٢– الثقة بالنفس وثقته بالآخرين وأن يكون حليماً : يعرف كيف يسيطر على أعصابه عند اللزوم لأنه فى حالة فقدان السيطرة على الأعصاب سواء فى الحياة العامة أو فى العمل فإنه يسئ إلى عمله .

١٣ – عارف بخصائص الأصوات ملم بالسلم الموسيقي وملم بفن الإلقاء : ويمكن تطوير ذلك بالقراءة العامة وسماع الفنون المختلفة ومتابعة العديد من الإذاعات حتى يستفيد من خبرة الآخرين .

١٤ – القدرة على المناقشة : أن يكون المخرج قادراً على مناقشة الآخرين والأخذ بالآراء ومحاولة الاستفادة منهم وأن يدرس إمكانيات المكان الذى يعمل به والآلات المتوفرة فيه دراسة تامة حتى يستطيع أن يستخدمها الاستخدام الأمثل (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٩) .

مهام وواجبات المخرج الإذاعى والتليفزيوني :

هناك بعض الأمور التى يهتم بها المخرج لأنها تعد جزءاً مهماً من مهام الإخراج وهى :

١ – **تحديد الموضوعات** : لكى يتمكن المخرج من العطاء الأفضل عليه أن يختار البرنامج والعمل الذى يناسب إمكاناته وقدراته ورغباته وأن يحدد الموضوعات التى يتعامل معها أولاً وذلك يساعد فى التركيز على الإتقان وفهم الأشياء كما يعطى مردوداً جيداً وتحديد الهدف أول خطوة فى الوصول إليه .

٢ – **احترام التخصص** : من الأشياء التى يجب على المخرج الاعتراف بها مهما كان ملماً هو الاعتراف بالمساعدين مثل المصورين وفنى الإضاءة وفنى الصوت وعليه أن يتشاور معهم لأن ذلك سيساعده فى إبراز عمله بالصورة الكاملة .

٣ – **إعداد الميزانية** : لكل عمل ميزانية خاصة به وتكاليف الأعمال تختلف من عمل إلي آخر لذا وجب على المخرج الإلمام بشؤون الميزانيات للأعمال المختلفة

وميزانية أى عمل يجب أن تغطى كافة الجوانب من أجور فنيين وفنانين وحقوق الكتاب والأدباء واستوديوهات الإنتاج (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٧) .

٤ – **تحديد أسلوب الإخراج** : يقوم المخرج بتحديد الأسلوب الإخراجى المناسب للبرنامج أو العمل الدرامى كما يقوم بتحديد زمان ومكان وقوع الأحداث والتعرف على الجمهور المستهدف وتحديد المفاتيح الرئيسية للمشاهد والمسامع كما يحدد مع مصمم المناظر طبيعة الديكور والمناظر المطلوبة ورسم المساحات التى ستقع فيها الأحداث (العبيدى : ١٩٩٥ : ١٧) .

٥ – **دراسة البناء الدرامى للنص** : وطبيعة الحوار بين الشخصيات سواء فى الأعمال الدرامية أو البرامج غير الدرامية وممارسة النقد على نص البرنامج أو النص الدرامى فالمخرج هو الوسيط بين المادة المكتوبة والجمهور حيث يقوم بدور المشاهد والمستمع والناقد فى آن واحد لغرض تأمين إيصال الرسالة الإعلامية والفنية والإنسانية بشكل سليم إلي الجمهور .

٦ – **اختيار الممثلين** : يقوم المخرج باختيار الممثلين واختيار مدى الملائمة الصوتية فى الإذاعة فيتجنب الأصوات المشابهة حيث إن اختلاف أصوات الممثلين يساعد المستمع على إدراك الشخصيات فى حين أن تشابه الأصوات يؤدى إلي التشويش على المستمع وعدم تمكنه من التمييز بين الشخصيات المختلفة .

٧ – **دراسة وتحليل الشخصيات** : يقوم المخرج بدراسة وتحليل الشخصيات من خلال الأبعاد التالية :

* البعد الطبيعي للشخصية من ناحية الشكل واللون والطول والبدانة والنحافة وملامح الوجه .

* البعد الاجتماعى للشخصية وذلك بتحديد علاقتها بالمجتمع والثقافة والتعليم والحالة الزوجية والمهنية والحالة الاقتصادية .

* البعد النفسي أو السيكولوجى : وذلك بتشخيص الصفات النفسية والمزاجية والشعورية للشخصية فهل هى بسيطة أو معقدة شخصية سوية أم مريضة منفتحة أم مغلقة وغير ذلك من الصفات السلوكية عند الإنسان (العبيدى : ١٩٩٥ : ١٨) .

٨ – **تخطيط النص** : يقوم المخرج برسم المخطط الهيكلي للنص ووضع إشارات الدخول والخروج للشخصيات والكاميرات والميكروفونات وتحديد نوع الانتقالات الموسيقية والمؤثرات الصوتية المرافقة للعمل الإذاعى أما فى التليفزيون فيقوم المخرج بتحديد نوع الانتقالات البصرية والحيل الصورية خلال المشهد التليفزيوني الواحد أو تفصل المشاهد المتتالية ورسم وكتابة خطط الكاميرات المستعملة فى التصوير الداخلى وخطة الكاميرا الواحدة فى التصوير الخارجى .

٤ – **المباشرة فى التدريب** : وخاصة بالنسبة للعروض التليفزيونية الكبيرة مثل المسلسلات والتمثيليات الإذاعية الطويلة وتختلف أساليب التدريب من مخرج الى آخر ويتوقف ذلك على خبرة وتجربة المخرج ومهاراته فى استثمار الوقت المخصص له والمكان فى الاستديو أو الموقع الخارجى (العبيدى : ١٩٩٥ : ١٩) .

والتدريبات أو البروفات تنقسم إلي عدة أقسام :

* القراءة المبدئية : وفيها يقرأ المخرج مع المشاركين معه فى العمل قراءة عادية ويراجع كل منهم ما يخصه من ذلك العمل وفيه يتم تصحيح الأخطاء اللغوية وتحديد الوقفات وأماكن التركيز على ألفاظ معينة وعادة ما يتم ذلك فى مكتب أو صالة .

* القراءة الخاصة : وفيها يقرأ كل ممثل ما يخصه ويقوم المخرج بالتوفيق فى الملاحظات أثناء القراءة لتحديد مدى استيعاب الممثل لما يقرأ وكيفية قراءته ومدى الإتقان فى القراءة والمحافظة على اللفظ السليم وعادة ما يتم ذلك فى مكان عادى .

* القراءة الكاملة : وفيها يقرأ كافة الممثلين ويكون الحوار متواصلاً ومترابطاً وعادة ما يكون ذلك فى استديو التسجيل لإضفاء الجو العام على القراءة (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٦) .

* البروفة الأولى : ينتقل المخرج بالممثلين من مرحلة القراءة فقط إلي القراءة والحركة وفيها يقوم المخرج بتحديد مساحات الحركة للممثلين وتحديد الاتجاهات وذلك بالأخذ فى الحسبان إمكانيات الإضاءة وآلات التصوير والميكروفونات والمنقولات وفيها يتم تكثيف عناصر الإنتاج مع بعضها البعض .

* البروفة الثانية : فى هذه المرحلة يجمع المخرج كافة عناصر الإنتاج مع بعضها البعض وكذلك عليه أن يجري بروفة كاملة بالمؤثرات والموسيقي والملابس والإضاءة وآلات التصوير وعليه أن يدقق الملاحظات فى كافة الأشياء لأنها فرصته الأخيرة فى إضافة أو حذف أى الأشياء يرى لأن بعد ذلك سيكون التنفيذ .

* البروفة النهائية : وفيها يتم تقديم العمل متكاملاً من كافة الجوانب وبحضور كافة المشاركين فى الإنتاج وفى بعض الحيان يتم تسجيل هذه البروفة ومن ثم يعرض ما تم تسجيله على المشاركين فى الإنتاج ومناقشته وفى أحيان كثيرة يتم اعتماد بعض المشاهد لتكون فى الإنتاج النهائي (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٧) .

وبناء على ما سبق يمكن بلورة واجبات المخرج الإذاعي والتليفزيوني فى النقاط التالية :

١ – اختيار البرنامج والعمل الذي يناسب إمكاناته وقدراته ورغبته .

٢ – القراءة العامة للنصوص وتحديد الملاحظات العامة التي تتولد لديه من خلال القراءة .

٣ – القراءة الخاصة وتسجيل الانطباعات المتفرقة على الجو العام والشخصيات والفعل الرئيسي والأفعال الثانوية وماهية الصراع .

٤ – تحديد المفاتيح الرئيسية للمشاهد والمسامع .

٥ – تحديد الأسلوب الإخراجي المناسب للبرنامج أو العمل الدرامي .

٦ – معرفة الجمهور المستهدف .

٧ – ممارسة النقد على نص البرنامج أو النص الدرامي فالمخرج هو الوسيط بين المادة المكتوبة والجمهور وهذا يعنى أن المخرج يقوم بدور المشاهد والمستمع والناقد فى آن واحد لغرض تأمين إيصال الرسالة الإعلامية والفنية والإنسانية بشكل سليم إلى جمهور المستمعين والمشاهدين .

٨ – تحديد زمان ومكان وقوع الأحداث .

٩ – دراسة البناء الدرامي للنص الدرامي وطبيعة الحوار بين الشخصيات سواء في الأعمال الدرامية أو البرامج غير الدرامية .

١٠ – بالنسبة للتليفزيون يحدد المخرج مع مصمم المناظر والديكور المناظر المطلوبة ورسم المساحات التي ستقع فيها الأحداث (العبيدى : ١٩٩٥ : ١٧) .

١١ – استشارة معد البرنامج أو كاتب النص في حالة شعور المخرج بضرورة إجراء بعض التعديلات الرئيسية على المسامع أو المشاهد إما إذا كانت الإجراءات طفيفة فيمكن للمخرج تجاوزها دون الرجوع إلي المعد أو الكاتب .

١٢ – اختيار الممثلين واختبار مدى الملائمة الصوتية في الإذاعة والملائمة الشكلية في التليفزيون للتعبير عن الحالة الانفعالية والفكرية والإنسانية .

١٣ – دراسة وتحليل الشخصيات وأبعادها الطبيعية من ناحية الشكل واللون والطول والبدانة والنحافة وملامح الوجه والاجتماعية التي تحدد العلاقة بالمجتمع والثقافية والتعليم والحالة الزواجية والمهنية والاقتصادية وأخيرا النفسية وتشخيص الصفات النفسية والمزاجية والشعور للشخصية وهل هى بسيطة أم معقدة شخصية سوية أم مريضة منفتحة أم منغلقة وغير ذلك من الصفات السلوكية عند الإنسان .

١٤ – المباشرة بالقراءة الجماعية وتوزيع الأدوار بالنسبة للأعمال الدرامية في الإذاعة والتليفزيون والاتفاق على طبيعة الأداء الصوتي المقبول بالنسبة للبرامج غير الدرامية .

١٥ – أن يتجنب المخرج اختيار الأصوات المتشابهة وخاصة في الإذاعة فاختلاف أصوات الممثلين يساعد المستمع على إدراك الشخصيات في حين أن تشابه الأصوات يؤدى إلي التشويش على المستمع وعدم تمكنه من التمييز بين الشخصيات المختلفة .

١٦ – القيام برسم المخطط الهيكلي للنص ووضع إشارات الدخول والخروج للشخصيات والكاميرات والميكروفونات .

١٧ – تحديد نوع الانتقالات الموسيقية فى الإذاعة وكذلك نوع المؤثرات الصوتية المرافقة للعمل أما في التليفزيون فيقوم المخرج بتحديد نوع الانتقالات البصرية والحيل الصورية خلال المشهد التليفزيوني الواحد أو تفصل بين المشاهد المتتالية فالموسيقي تعبر عادة عن الجو العام وتعكس الجو النفسي إضافة إلي عكسها لطبيعة المكان والتلميح عن الزمان وعادة يقوم المخرج بتحديد الانتقال بين المسامع أو اللقطات في التليفزيون .

١٨ – يقوم المخرج برسم وكتابة وخطط الكاميرات المستعملة في الاستديو التليفزيوني التصوير الداخلي وخطة الكاميرا الواحدة في التصوير الخارجي .

١٩ – المباشرة في التدريبات وخاصة بالنسبة للعروض التليفزيونية الكبيرة مثل المسلسلات والتمثيليات الإذاعية الطويلة وتختلف أساليب التدريب من مخرج إلي آخر ويتوقف ذلك على خبرة وتجربة المخرج ومهاراته في استثمار الوقت المخصص له والمكان في الاستديو أو الموقع الخارجي(العبيدى : ١٩٩٥ : ١٨) .

الفصـــل الثالـــث

أدوات المخــرج الإذاعـــى

لم تعرف الإذاعة المسموعة الإخراج فى بداية عهدها لأن كل البرامج والأحاديث والأغانى كانت تبث على الهواء مباشرة وكان دور المنتجين لتلك الأعمال هو المسيطر حيث كان معد ومقدم البرنامج هو الذى ينسق البرنامج كما كان قائد الفرقة الغنائية هو الذى يقوم بالتنسيق بين فنانيه واكن فنى الصوت هو الذى يقوم بدور المخرج فهو الذى يقوم بعملية التسجيل والتوليف .

وفى بداية عهد الإذاعة لم تكن النصوص والبرامج من النوع المركب الذى يحتاج إلي إخراج ومع الوقت الذى تم فيه اكتشاف الأشرطة المغنطيسية والتى بواسطتها تم حفظ المواد وإعادة إذاعتها وقت الحاجة توصل الإذاعيون إلي تسجيل البرامج على فقرات ومن ثم تجميعها فى قالب معين لتعطى برنامجا مركباً وعليه برزت أهمية المخرج وبدأت الإذاعة تقلد السينما من حيث وضع تصور لتنفيذ عمل معين وبدأ المخرج يأخذ دوره فى البرامج الإذاعية .

ومع تطور كتابة النص الإذاعى المتخصص بدأت إبداعات المخرجين الإذاعيين تبرز إلي حيز الوجود خاصة فى برامج المنوعات والمسلسلات الإذاعية الدرامية والكوميدية (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٧ – ٣٣٨) .

ولذلك فالإخراج مهارة وفن وإبداع وإدراك وقدرة على التحليل والتفسير والإيصال والتوصيل والاجتهاد وكسر القواعد المألوفة طالما أن الهدف هو تجسيد الفكرة

وخدمة الناس بطرق ومعالجات فيها القدر الكافى من المنطق المعقول والمتعة الجمالية والغذاء الفكرى (العبيدي : ١٩٩٥ : ٢٨) .

والإخراج الإذاعى هو ترجمة النص المكتوب إلي مسامع ولذلك فالمخرج الإذاعى يخرج مادته الإذاعية بغض النظر عن نوعها مستخدماً النص والموسيقي والمؤثرات الصوتية ونجده يقرأ النص الذى يسلم له بواسطة أذنيه محاولاً أن تكون تلك القراءة هى التى يتلقى بها المستمع ذلك العمل ومن ذلك نجد أن المخرج يدرس النص الإذاعى من زاويتين :

(أ) الزاوية الأدبية : والتى تتلخص فى المضمون والشكل الإذاعى المكتوب به ذلك النص والأشخاص المعبرة كذلك من ناحية الرد والجو العام للأحداث كما يركز بشكل خاص على التوقيت .

(ب) الزاوية الفنية : والتى تتلخص فى أن المخرج أثناء قراءته للنص يركز على اختيار من يقوم بالأدوار التى بين يديه والمؤثرات الصوتية والموسيقية التى تساعد على إيضاح العمل ومن ثم يضع خطة لتحريك الفنانين داخل حجرات التسجيل وإجراء التجارب معهم بالطريقة التى يراها مناسبة بعد ذلك يحدد مواعيد التسجيل . فالمخرج هو المسئول الأول والأخير على العمل من حيث التخطيط والتنفيذ وتجميع كافة عناصر العمل .

<u>وينقسم عمل المخرج الإذاعي إلي جزأين</u> :

١ – الجزء الأول يتم خارج الاستوديوهات : ويتمثل فى القراءة الأولية وتحديد من يقوم بالأدوار واختيار كل الاحتياجات الأولية من مؤثرات صوتية وموسيقية وأشرطة تسجيل ونوعية استوديوهات التسجيل المرغوب في استخدامها وتحديد وقت لإجراء البروفات ثم التسجيل الفعلى للعمل .

٢ – الجزء الثانى يتم داخل استوديوهات التسجيل : حيث يصحب المخرج عناصر إنتاجه إلي استوديوهات التسجيل لإجراء البروفات كاملة للعمل وفى هذه المرحلة

يتحلى المخرج بالصبر وأن يكون بشوشاً مع العاملين معه حتى يعطوه أقصى ما عندهم من الإمكانيات .

وفى هذه المرحلة على المخرج أن يكتفى بالمراقبة وإبداء الملاحظات عند اللزوم وعليه أن يحذر إجراء أى تغيير أساسي فى هذه المرحلة بالذات لأن ذلك يسبب إرباكاً كبيراً فى العمل (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٠) .

أدوات المخـرج الإذاعــى :

يمكن تقسيم أدوات المخرج الإذاعي إلي :

أولاً : الاستديو الإذاعى .

ثانياً : الصوت البشرى .

ثالثاً : المكتبة الموسيقية والصوتية .

وسيتم شرح هذه الأدوات على النحو التالى :

أولاً : الاستديو الإذاعي :

هو مكان معد إعداداً هندسياً خاصاً لأمكان الإذاعة منه ويعد الاستديو بتوافر ما يلي :

* **العزل الصوتي :** ويقصد به عزل الاستديو عن أى تأثير صوتي خارجي بمعنى أنه يجب ألا يدخل الاستديو أي صوت خارجي من الأماكن المحيطة به .

* **العلاج الصوتي :** يقصد به التحكم فى زمن الرنين داخل الاستديو عن طريق كمية المواد الماصة للصوت وتختلف كمية المواد الماصة للصوت من استديو لآخر وذلك تبعاً لزمن الرنين المطلوب .

* **زمن الرنين :** هو الزمن الذي ينقضي من لحظة قطع الصوت (مصدر الصوت) حتى تصل شدته إلي ١ ÷ مليون من شدته الأصلية حيث يعتبر منتهياً ويقاس هذا الزمن بالثانية ويتراوح بين ٣ / ٤ ثانية إلي ٤.٥ ثانية فى استوديوهات

الموسيقي والغناء .ويزيد زمن الرنين بزيادة حجم الاستديو ويقل كلما زادت كمية الامتصاص له (عدلى رضا : ٢٠٠١ : ٢٤) .

مكونات استديو الإذاعة :

يجب على المخرج الإذاعي أن يكون ملماً بالأجهزة الموجودة فى الاستديو الإذاعي المكون من غرفتين وهما :

* **غرفة البلاتوه** : وتحتوى على الأجهزة التالية :

١ – الميكرفون : هو أداة نقل الصوت ويقوم بتحويل الطاقة الصوتية إلي طاقة كهربية أما السماعة فهى أداة تحويل الطاقة الكهربية إلي طاقة صوتية .

٢ – مفتاح التحكم : ويستخدمه المذيع فى حالة رغبته فى الكحة أو العطس أو شرب الماء .

٣ – سماعة الرأس : وتوجد فى استديو الربط وتستخدم للتحكم فى مستوى الصوت الخارج من الاستديو .

٤ – ساعة بالثواني : ويستخدمها المذيع لمتابعة تنفيذ فقرات البرامج حسب الخريطة المحددة للإرسال الإذاعي لتقديم كل فقرة فى موعدها المحدد .

٥ – سماعة : يوجد فى البلاتوه سماعة يتابع عليها المذيع سير فقرات البرامج وتجهيز نفسه لتقديم الفقرة التالية على الهواء .

* **غرفة مراقبة الاستديو** : وهى الغرفة المجاورة للبلاتوه ويفصل بينهما شباك زجاجى ومن هذه الغرفة يتم تنفيذ فقرات البرامج على الهواء عن طريق مهندس أو فنى الصوت كما يتم فى هذه الغرفة إذاعة البرامج الإذاعية المختلفة التى سجلت فى استوديوهات التسجيل الخاصة بالبرامج .

وتحتوى غرفة مراقبة الاستديو على الأجهزة التالية :

١ – الميكسر : عبارة عن طاولة بها مفاتيح مختلفة لمصادر الصوت المذاع مثل صوت المذيع القادم من البلاتوه وصوت البرامج والموسيقي المسجلة على شرائط أو

اسطوانات مدمجة ويوجد فى هذا الجهاز مفتاح لكل مصدر من مصادر الصوت ويسمي Fader .

٢ – أجهزة لإذاعة الشرائط : وذلك لضمان تقديم البرامج الإذاعية فى موعدها المحدد بالنسبة لاستديو الهواء أو لاستخدامها فى عملية المونتاج بالنسبة لاستوديوهات البرامج .

٣ – جهاز كمبيوتر : ويستخدم فى استوديوهات التسجيل لعمل المونتاج اللازم للبرامج المختلفة .

٤ – سماعة : تستخدم للتحكم فى الصوت والتأكد من خروج البرنامج على الهواء .

٥ – سماعة بالثوانى : ويستخدمها مهندس الصوت لمتابعة تنفيذ فقرات البرامج حسب الخريطة الإذاعية لتقديم كل برنامج فى الموعد المحدد له (عدلى رضا : ٢٠٠١ : ٢٦ – ٢٨) .

أنواع استوديوهات الإذاعة :

تختلف استوديوهات الإذاعة من حيث الحجم والاستخدامات فلكل نوع حجم معين ولا يجوز أن يستخدم الاستديو فى أداء وظيفة غير الوظيفة المحددة له فلكل استديو إعداد وتجهيز معين لعمل مهمة معينة وتنقسم استوديوهات الإذاعة إلي :

١ – استديو الهواء (التنفيذ) : هو الاستديو الذى يجلس فيه مذيع التنفيذ ليربط بين الفقرات ويعلن عنها ويسمي مذيع هذا الاستديو بمذيع الربط .

٢ – استوديوهات التسجيل : وتسمي باستوديوهات الإنتاج حيث تنتج فيها الأغاني والدراما والبرامج والموسيقي والأحاديث وتشتمل على ما يلي :

* **استوديوهات الدراما** : يعتمد الإخراج الإذاعي على تصميم الاستديو وفق الأسس الفنية الحديثة من ناحية المعالجة الصوتية وزمن الرنين وأبعاد الاستديو والانتشار الصوتي فى أرجائه وعلى المخرج أن يختار الاستديو المناسب للأجواء

الصوتية الخاصة بالتمثيلية وفقاً لطبيعة الانعكاس الصوتي فى المكان الذى يدور فيه الحدث .

ويتكون استديو الدراما من ثلاث حجرات يختلف زمن الرنين فيها من حجرة إلي أخري وقد تعمل هذه الغرف في آن واحد إذا لزم الأمر ويرجع السبب فى تصميم هذا النوع من الاستوديوهات إلي أن تمثيل الأصوات فى مواقف مختلفة فقد يكون الصوت في بيت أو مكتب أو صحراء أو مقهى أو مكان واسع وبطبيعة الحال يختلف انعكاس الصوت فى هذه الأماكن من مكان إلي آخر ويتكون استديو الدراما من ثلاث غرف هى :

أ – استديو الصوت المكتوم ذو الانعكاسات الضعيفة .

ب _ استديو الصوت العادي ذو الانعكاسات المتوسطة .

جـ – استديو الصوت ذو الرنين وهو ذو انعكاسات عالية .

وتكون غرفة المراقبة مشرفة على كافة الحجرات ويستطيع المخرج الموجود فيها رؤية ما يجري فى تلك الحجرات كأن تكون غرفة المراقبة فى الوسط والحجرات حولها أو أن تتخذ الحجرات شكل نصف دائرة محيطة بغرفة المراقبة ويحتوى استديو الدراما على كثير من الأشياء الضرورية والمستعملة فى التمثيليات كالمؤثرات الصوتية وهى تستخدم مباشرة في حوار الممثلين لإضفاء الواقعية على المكان وبعد الاستديو تأتى الميكروفونات وهى ذات أنواع مختلفة وعلى المخرج الناجح أن يعرف خصائص كل منها كي يمكنه استخدامها الاستخدام الصحيح حسب متطلبات العمل الذى يخرجه فالمخرج يحدد عادة عدد الميكروفونات التى يريدها ونوعية كل منها حسب ما يتطلبه النص الذى بين يديه ثم يطبق ما فى ذهنه حول المستويات الصوتية المطلوبة وحركة الممثل تجاه الميكرفون من مكان إلي مكان كى يحقق التوازن الصوتى اللازم باعتبار أن الميكروفون فى التمثيلية هو أذن الإنسان فإن كان الصوت قريباً من الأذن سمع بوضوح أكثر مما لو كان بعيداً

ونفس النظرية تطبق على الميكروفون فالمخرج غالباً ما يجعل صوت الشخصية الرئيسية فى العمل الدرامي قريباً من الميكروفون بينما يجعل الشخصيات الثانوية بعيدة بعض الشيء عنه (عدلى رضا : ٢٠٠١ : ٣٣ – ٣٤) .

* **استديو الموسيقي والأغاني** : يتفاوت فى أحجامه تبعاً للعمل المطلوب فقد يتسع للمطرب وفرقة موسيقية مكونة من عشرين عازفاً أو قد يتسع لأوركسترا مكون من مائة عازف ويلاحظ أن زمن الرنين سيكون عالياً فى هذا النوع من الاستوديوهات ليعطى جمالا فى صوت اللحن أو الأغنية .

* **استديو الأحاديث** : يشبه استديو الربط فى مواصفاته ويكون زمن الرنين فيه قليلاً ويستخدم لتسجيل الأحاديث الإذاعية مع الخبراء فى المجالات السياسية والاقتصادية والرياضية وغيرها .

٣ – استديو المونتاج : يتم فى هذا الاستديو تجهيز البرنامج قبل إذاعته وتشمل عملية المونتاج ترتيب فقرات البرنامج بالشكل المناسب وحذف بعض الأجزاء من التسجيل ويضاف إلي ذلك التحكم فى الزمن المخصص للبرنامج دون زيادة أو نقصان والهدف من عملية المونتاج هى إخراج البرنامج بصورة جيدة وبأسلوب إذاعي جذاب (عدلى رضا : ٢٠٠١ : ٣٥) .

ثانياً : الصوت البشري :

يتعامل المخرج الإذاعي مع شخصيات تحاول أن توظف صوتها على أحسن درجة وهم جميعاً مؤدين محترفين وغير محترفين ومهمتهم نقل وتقديم المعلومات بصوتهم إلي المستمعين ويهتم المخرج فى هذه الحالة بفن الإلقاء .

وفن الإلقاء يعنى نطق الكلام على صورة صحيحة توضح ألفظه ومعانيه وكذلك مراعاة طريقة الإلقاء والكيفية التى تخرج وتنطق فيها الكلمات ووفقاً لكل نوع من أنواع الأصوات .

فالأصوات إما أن تكون خشنة أو حادة أو منخفضة رنانة والصوت بالنسبة للمخرج الإذاعـي يعتبـر الأسـاس فـى تمييـز الشخصـيات وخاصـة فـى البـرامج الحواريـة والتمثيليات والمسلسلات .

ويكون الصوت فى أحسن حالاته عندما تخرج الكلمات من الجزء الأمامي للفم ثم تدفع إلي الشفاه وكذلك الاعتناء بسلامة الإيقاع الذى يأتي كنتيجة طبيعية لاعطاء حروف الكلمة وأصواتها ومخارجها حجمها الطبيعي وزمانها وتوقيتها المطلوب (العبيدى : ١٩٩٥ : ٢٦) .

ولكى يحصل المخرج على احسن حالات الأداء الصوتى عليه أن يقوم بما يأتى :

١ – فحص أصوات المؤدين واختبار قدراتهم الصوتية قبل إسناد الأدوار لهم .

٢ – إخضاعهم لدورات تدريبية فى الصوت والإلقاء .

٣ – تخصيص بعض الساعات التدريبية للعاملين خلال الأسبوع لمساعدتهم فى التخلص من بعض العيوب .

٤ – الاستمرار فى تقديم النصائح والإرشادات العملية للمؤدين لتمكنهم من تجاوز عيوب إنتاج الكلام والإحساس بالأذن التى تستقبل كلامهم والتحكم فى شدة ودرجة الصوت .

٥ – يتجنب المخرج اختيار الأصوات المشابهة وخاصة فى التمثيليات فاختلاف أصـوات الممثلـين يسـاعد المسـتمع علـى إدراك الشخصـيات فـى حـين أن تشـابه الأصـوات يـؤدى إلـي اضـطراب بـين الشخصـيات لـدى المسـتمع فتبـاين أصـوات الممثلـين والقـدرة علـى الأداء دون عجـز يسـهل نقـل الانفعـالات والأحاسـيس إلـي المستمع (العبيدي : ١٩٩٥ : ٢٧) .

ثالثاً : المكتبة الموسيقية والصوتية .

يحتاج المخرج الإذاعي فى تنفيذ برامجه المختلفة إلي :

١ – **المؤثرات الصوتية :** وتأتي بعدة أنواع :

(أ) مؤثرات صوتية بشرية : كالبكاء والغناء والضحك والأنين والشخير .

(ب) مؤثرات صوتية طبيعية : كحفيف الأشجار وخرير المياه وأصوات الرياح والمطر والرعد .

(جـ) مؤثرات صناعية : ويتم الحصول عليها بعدة طرق :

* يدوياً كفتح الباب وغلقه ورفع سماعة التليفون وغلقها .

* آلياً كما فى تشغيل محرك السيارة أو إطلاق رصاصة من مسدس .

* إلكترونياً حيث قام اليابانيون بتصنيع أجهزة إلكترونية بتقليد الأصوات البشرية والطبيعية وبدرجة عالية من الدقة .

٢ – الموسيقي التصويرية : وهى نوعان :

(أ) موسيقي تصويرية مؤلفة خصيصاً للمسلسل أو للبرنامج الإذاعي .

(ب) موسيقي تصويرية مسجلة علـى شرائط أو اسطوانات ومحفوظة بمكتبة الشرائط فى الإذاعة (العبيدي : ١٩٩٥ : ٢٥) .

وظائف الموسيقي والمؤثرات الصوتية :

تستخدم الموسيقي والمؤثرات الصوتية لتحقيق الآتي :

* الإيحاء بزمن الحدث وبطبيعة المكان ومحتوياته .

* تهيئة المستمع نفسياً للعمل الإذاعي .

* رسم الجو العام للبرنامج أو العمل الإذاعي .

* المساعدة على تصور الأشياء والشخصيات .

* إضفاء صفة الواقعية على البرنامج أو المسلسل الإذاعى .

* خلق الإيقاع العام للبرنامج أو التمثيلية الإذاعية وتقرير الحالة المطلوبة .

* تحقيق الانتقال السلس بين المسامع الإذاعية (العبيدى : ١٩٩٥ : ٢٥) .

الفصـــل الرابــــع

إخـــراج البرامـــج الإذاعيـــة

بمرور الزمن ومن خلال ممارسته الإخراج الفنى والإبداعي من البرامج الدرامية وغير الدرامية تتبلور لدى المخرج تجربته فيجد التعبير عن نفسه وقدراته ومهاراته الفنية والقيادية فى نوع معين أو بعض أنواع البرامج الإذاعية فيميل إلي التخصص بها وتعمل بعض المؤسسات الإذاعية على تنمية دوائر التخصص فى البرامج الإخراجية وتنسب حسب تلك التخصصات الأعمال الإخراجية فالنص الكوميدي يسلم إلي المخرج الذى اشتهر وعرف من خلال تجربته بالملكات التى تؤهله لإخراج ذلك النص الكوميدي وعلى نفس الشاكلة تعهد النصوص المأساوية أو التاريخية أو الموسيقية أو المنوعات أو المقابلات والندوات إلي أولئك المخرجين القادرين على التعامل معها بروح من الإبداع وأسلوب فيه اللمسات التجديدية والفنية والجمالية (العبيدى : ١٩٩٥ : ٢٧) .

أولاً : إخراج التمثيليات الإذاعية :

تقوم إدارة الرقابة بالإذاعة بفحص نصوص التمثيلية من النواحي الفنية والأخلاقية والسياسية والإعلامية والخطة السنوية فإذا وافقت عليها يتم تحويلها لإدارة التمثيليات والدراما التي تقوم بدورها إلي تحويلها إلي المخرج .

وبعد الاستلام يباشر المخرج عمله وفقاً للخطوات التالية :

١ – يقوم المخرج بقراءة النص كى يتعرف على الفكرة العامة للتمثيلية وأسلوبها فى المعالجة الأدبية أهي تمثيلية تاريخية أم سياسية أم دينية أم اجتماعية .

٢ – القراءة التحليلية واستخراج الشخصيات وأبعادها الطبيعية والاجتماعية والنفسية وعلاقتها بالحدث الرئيسي والأحداث المساعدة والجو العام والمكان والزمان .
٣ – إجراء التغييرات الطفيفة إذا ما شعر المخرج بالحاجة إلي ذلك أما التغييرات الرئيسية مثل الحذف أو الإضافة أو تطوير فى حالة الشخصيات فإن الأمر يتطلب الاتصال بالكاتب ومناقشة القضية معه مباشرة .
٤ – اختيار الممثلين بعد الاستماع لأكثر من بديل ثم بعد ذلك يقوم بتوزيع الأدوار عليهم وكذلك المجاميع أو الكومبارس من الراشدين أو الأطفال .
٥ – تجديد المتطلبات التقنية والفنية المطلوبة وخاصة بالنسبة للاستديو المناسب وعدد الميكرفونات فيه .
٦ – اختيار الموسيقى التصويرية المناسبة والمؤثرات الصوتية التي بوجودها تكتمل العملية الإخراجية وتساعد المخرج على التعبير على ما يريد قوله وبالاعتماد على مضمون النص يفضل أن تكون الموسيقي مؤلفه خصيصاً للعمل.
٧ – تأشير الانتقال بين المسامع سواء بواسطة المقطوعة الموسيقية أو المؤثر الصوتي أو الاثنين معاً أو بواسطة الظهور التدريجي أو الاختفاء التدريجي (العبيدى : ١٩٩٥ : ٢٨) .
٨ – المباشرة بالتدريبات على القراءة وضبط الداء الصوتي والمعالجة الصوتية والإلقاء وتكون مثل هذه التدريبات الأولية فى مكان غير الاستديو وبعد شعور المخرج بتمكن الممثلين من الأداء والتعبير عن الشخصيات والأداء ينتقل إلي الاستديو لإجراء التدريب وباستخدام الميكروفونات والموسيقي والمؤثرات أى ممارسة ما يعرف بالبروفة العامة وبعدها مباشرة يتم التسجيل النهائي .
٩ – يميل بعض المخرجين إلي استعمال تقنيات المونتاج الإذاعي وإجراء بعض الحيل الإخراجية من خلال القطع وإعادة الربط .

١٠ – يكون العمل التمثيلي جاهزاً للبث بعد التأكد من إنجاز المقدمة والتعريف بعنوان العمل وكاتبه ومخرجه والممثلون وجميع العناصر الفنية التي أسهمت بإكمال العمل (العبيدى : ١٩٩٥ : ٢٩) .

ثانياً : إخراج البرامج الثقافية :

المبدأ الأساسي فى إخراج البرامج الثقافية هو استجابتها لحاجة الجمهور التى تشكل نقطة البداية فيها ويقوم بتقديمها أحد المذيعين المعروفين بكفاءتهم فى التقديم ومهارتهم فى الأداء الصوتى حيث يعتمد نجاح هذه البرامج على شخصية المقدم ومن يشاركه من زملاءه .

<u>والخطة الإخراجية للبرامج الثقافية تتطلب التالي :</u>

* اختيار الموسيقي المناسبة للافتتاح .
* انتقاء الشكل الإذاعي المناسب لإيصال البرنامج الثقافى إلي المستمع .
* فى حالة كون البرامج الثقافية ثنائية أو ثلاثية أو جماعية ينبغي على المخرج مراعاة التوقيت بين المشاركين فى الحديث ووحدة الإيقاع والموازنة بين الأسئلة.

ثالثاً : إخراج برامج الندوات والمناقشات :

يعتمد نجاح هذه البرامج على اختيار الموضوع المناسب والمقدم الذى ينبغى أن يتصف بقوة الذاكرة وسرعة البديهة والثقافة الشاملة والقدرة على قيادة النقاش واختيار الشخصيات المناسبة لموضوع الندوة .

ويقوم المخرج بانتقاء الموسيقي المناسبة للتقديم والإبداع فى إبراز شخصية البرنامج والتسلسل فى التعريف بالمشاركين واختصاصاتهم فى الدقائق الأولى من البرنامج وأن يجمع الخصوم فى الفكرة ويدعهم يتناقشون أمام الميكروفون (العبيدي : ١٩٩٥ : ٣٠) .

رابعاً : إخراج الإعلان الإذاعي :

يؤكد خبراء الإذاعة أن الإعلان الإذاعي يجب أن يُشاهد ولا يُسمع فقط وهذا التعبير يدلل على الجهد الفنى الخلاق الذى ينبغى على المخرج بذله فى سبيل الحصول على دقيقة أو اكثر من الإعلان الذى تتوفر فيه الجاذبية والمعلومة والإقناع .

ويعد الإعلان الإذاعى من البرامج المسلية إذا ما أحسنت كتابة مادته وروعيت فيه القواعد الإخراجية المناسبة حيث يتطلب رسم الخطة العامة لمضمونه وتحرير نصه واختيار الأصوات المناسبة لتقديمه .

وهناك عدة عوامل فنية تشترك فى الإخراج النهائي للإعلان الإذاعي هى :

* الموسيقي * الأصوات البشرية * الأصوات الطبيعية * المؤثرات الصوتية * المؤثرات الإلكترونية (العبيدي : ١٩٩٥ : ٣٢ – ٣٣) .

خامساً : إخراج الحديث الإذاعي :

يعتبر الحديث الإذاعي من المواد الإذاعية المهمة التى تقدمها الإذاعات إلي مستمعيها ويقع الحديث فى عدة أنواع : فحديث عام موجهاً إلي جميع المستمعين وآخر خاص بفئة محددة من المجتمع والثالث حديث مناسبات اجتماعية أو دينية أو وطنية أو قومية أو إقليمية أو إنسانية ويعد المتحدث أمام الميكرفون وأسلوب عرضه للحديث من الأسس المهمة جداً فى الحديث الإذاعي .

ووظيفة المخرج للأحاديث الإذاعية لا تتعدى فى الحقيقة مسألة الحفاظ على نقاوة وصفاء صوت المتحدث ومعالجة عيوب اللفظ أو حالات التلعثم التى تأتى نتيجة للخوف من الميكرفون حتى للمتمرسين من المتحدثين وهى حالة عبر عنها **جان كوكتو** بقوله :

" إن الميكرفون يصيب المرء بدوار حقيقي ينشأ عن الشعور بالفراغ ويولد فى النفس نوعاً من الجبن أمام ما قد يقع من عثرات ويبعث فى النفس إحساساً بالضيق من التفكير فى هذا الصوت المجهول الذي هو صوتنا والذي لا نتعرف عليه لأننا لا

نسمعه مطلقاً إلا من الداخل وهذا كله يشل حركتنا وينزع منا القدرة على التفكير الهادئ المنظم " (العبيدى : ١٩٩٥ : ٣٠) .

سادساً : إخراج الريبورتاج الإذاعي :

أصل هذا المصطلح فرنسي وترجمت إلي اللغة العربية إلي التحقيق الإذاعي الذي يشير إلي نقل الأحداث من موقع إلي موقع آخر والتعايش مع بيئة ذلك الحدث لفترة قصيرة أو طويلة وقد اشتهر الإنجليز والروس بإتقان هذا الشكل الفنى والإذاعي وفى الوطن العربي تميزت الإذاعة المصرية بهذا اللون فى فترة الستينيات والسبعينيات وكذلك الإذاعة العراقية والأردنية فى عقد الثمانينيات وقد أطلق اصطلاح ريبورتاج فى البداية على أخبار الجلسات فى البرلمان الإنجليزي حيث كان كتاب التقارير يحضرون تلك الجلسات مع ممثلي الصحافة (العبيدى : ١٩٩٥ : ٣٠) .

والريبورتاج هو البرنامج الذي ينقل الحقائق المسجلة أو الحية من واقع الحياة ومن الطبيعة سواء كان ذلك من خلال المادة المسموعة أو المرئية .

أنواع الريبورتاج :

١ – الريبورتاج المباشر : الذي ينقل مباشرة من موقع الحدث ويبرز دور الصحفي الإذاعي فى هذا النوع بشكل مباشر ولا يحتاج إلي مخرج متخصص كغيره من البرامج الإذاعية .

٢ – ريبورتاج الاستديو : الذي يمكن أن يشترك فى إعداده وتحضيره وتسجيله اكثر من صحفى إذاعي فيأتون بالمادة المسجلة إلي الاستديو وتخضع إلي إعادة الترتيب والبناء مع إدخال المؤثرات الصوتية والموسيقي التصويرية اللازمة وذلك وفقاً لخطة مكتوبة ينجزها المعد وبالتنسيق المباشر مع المخرج الإذاعي وكذلك تبرز الأهمية الفنية والبنائية للمونتاج فى هذا الريبورتاج .

٣ – الريبورتاج الوثائقي : الذى يوثق لموضوع محدد اجتماعي أو قضائي أو سياسي أو اقتصادي أو ديني أو يتناول سيرة فحدي الشخصيات المهمة ومشاهير العلماء والأدباء والفنانين والسياسيين وهو أقرب إلي الفيلم الوثائقي فى السينما والتليفزيون .

ومن الملاحظات الرئيسية التى يجب على المخرج مراعاتها فى إنجاز إخراج الريبورتاج وخاصة النمطين الثانى والثالث نذكر ما يلي :

* البناء الفنى المتسلسل من خلال أصوات المشاركين .

* اختيار التسجيلات الوثائقية ذات العلاقة الصميمة بالموضوع .

* الاعتناء باختيار الموسيقي التصويرية سواء فى النقلات أو فى استخدامها كخلفية لما يحدث ويقال وبما يعزز المؤثرات الصوتية التى من شانها تعميق الصدق وإثارة الانتباه وتفسير ما يجرى فى المكان والزمان فالمؤثرات الصوتية فى هذه الحالة تكون بمثابة الأداة الواصفة لمشاعر الشخصيات ومحتويات المكان ودلالات الزمان (العبيدى : ١٩٩٥ : ٣٠ : ٣١) .

سابعاً : إخراج نشرات الأخبار في الإذاعة :

تختلف وجهات نظر خبراء الإذاعة حول ما إذا كان للمخرج في الراديو أي دور في النشرات الإخبارية ومواجيزها فمنهم من يقول أن الذي يقوم بالجهد الأساسي في إعداد الأخبار ونشراتها ومواجيزها هو المحرر ومن ثم المذيع قارئ النشرة أو المحرر ولا تحتاج العملية إلا لشخص منفذ يشرف على فتح وإغلاق المفاتيح الخاصة بالميكرفون والرسائل الصوتية أما الفريق الآخر فيعتقد بوجود دور المخرج وإشرافه على تسيير عملية بث الأخبار بشكل صحيح ومضبوط ومهما تكن من وجهات النظر مختلفة أو متفقة فإن وظيفة الإذاعة محددة في هذا المجال بتقديم نشرات الأخبار إلى المستمعين ومتابعة التطورات بالرصد والتحليل والاستنتاج والتعليق وفى هذا الصدد يقول الإذاعي الأمريكي الشهير ألين جاكسون في

نصيحته لطلبة الإذاعة والتليفزيون " عليكم بجعل الأخبار مترابطة وتشد المستمع وبسيطة ومتدفقة " .

والقاعدة الرئيسية في تنفيذ نشرة الأخبار تقوم على أساس إيصال الأخبار والمعلومات المقروءة عبر الميكرفون إلي المستمع بشكل منظم ومرتب حسب الأهمية والوقت المتاح وتوفير الفرصة الموضوعية للمستمع بمتابعة ما يدور في بلاده أو البلدان الأخرى وربما يحتاج منفذ النشرة إلي إجراء بعض المونتاج للتقارير المسجلة أو رسائل المندوبين عبر التليفون ويحتاج المنفذ (المخرج) إلي نسخة من النشرة المكتوبة ليؤشر عليها جميع المعلومات الخاصة بدخول صوت مندوب أو خروج صوت مراسل أو مقابلة أو مقطع أو مقطع معين من نص الخطاب أو تصريح مسؤول (العبيدى : ١٩٩٥ : ٣٢) .

ثامناً : إخراج برامج المنوعات الغنائية والموسيقية :

تتضافر جهود كاتب الكلمات ومؤلف النوتة الموسيقية والموزع والملحن والمطرب ومهندس الصوت والمخرج الفني لإخراج الأغنية والموسيقي الجميلة وبثها للمستمعين وعادة ما يتم التسجيل على شرائط ذات مسارات متعددة قد تصل إلي ١٦ مسار وبسرعة ١٥ بوصة فى الثانية وضرورة اللجوء إلي هذه الآلات كالوتريات وآلات النفخ والطبول وخلافها كل على حدة وكل على مسار منفرد وبعدها تتم عملية المزج لضمان أفضل تسجيل وأجود تنفيذ (العبيدى : ١٩٩٥ : ٣٣) .

تاسعاً : إخراج برامج الأطفال :

لابد من الاعتناء ببرامج الأطفال لاستقطابهم ولإشباع حاجتهم للترويح والمتعة والتذوق والجمال وربما التأثير على اهتمامهم فى متابعة برامج الكبار والاختلافات بين الراشد والطفل واضحة جدا وينبغى أن تحصر هذه الاختلافات أمام واضعي برامج الأطفال ومخرجيها فالخبرة عند الراشد تساعده على إدراك وفهم مضمون البرنامج وعلاقته بالحاضر والمستقبل فى حين أن الطفل لا يمتلك مثل هذه

الخبرات وغير قادر على رسم مثل هذه التصورات والاختلاف الثاني يكمن فى طبيعة رؤية العالم أو الطبيعة فالطفل يرى العالم والطبيعة حوله بحدوده البسيطة دون رتوش أو تعقيدات وبالتالي فإن ما يعرض أمامه على الشاشة وما يستمع إليه من خلال الإذاعة إنما هى مسلمات بالنسبة إليه وحقائق يقرها .

إن الطفل الذى يشاهد إنساناً يقتل فى مشهد تمثيلي إنما يعتقد أن ذلك الإنسان قد قتل فعلاً لإنجاز ذلك المشهد والاختلاف الثالث يبرز فى ميل الطفل إلي حب تكرار التجربة والاستمتاع بها على العكس تماماً من الراشدين الذين لا يرغبون بسماع ما استمعوا إليه او مشاهدة ما تم مشاهدته من قبل .

وهناك بعض النقاط المهمة التى تسهم فى مساعدة معدى ومخرجى برامج الأطفال فى إنجاز عملهم والتقليل من إشارات العنف وهذه النقاط هى :

١ – أسلبة وتغليف مَشاهِدْ أو مَسامِعْ البرنامج الخاص بالطفل وعدم إظهار كل ما يشير إلي أدوات العنف كالمسدس أو السكين وخلافهما .

٢ – العنف الذي يحدث فى البيئة غير المعروفة للطفل أقل تأثيراً عليه من تلك التى تقع فى الأمكنة التى له خبرة فيها كالمدرسة والبيت ومركز الألعاب فى المدينة والحارة التى يعرفها وله فيها بعض المعارف والأصدقاء .

٣ – المبالغة فى تقديم المآسي والمعضلات أقل تأثيراً على الطفل وسلوكه ومشاعره ومزاجه النفسي من تلك التى تصيب طفلاً مثله أو تؤذي حيواناً يحبه ويعرفه من خلال دميته التى تربطه بها علاقة وطيدة أو صديقه الطفل الآخر فى الحارة أو المدرسة الذى يلعب معه ويحبه.

٤ – الأشكال والشخصيات البسيطة أكثر إمتاعا من تلك التى تم تصميمها على قاعدة من التعقيد والتركيب والتى تؤدى بالنتيجة إلي عدم فهمها من قبل الطفل فالطفل يرغب فى التوصل بخبرته الأولية لتحديد عناصر الخير وعناصر الشر .

٥ – السلسلة التى تحتوى على بعض مشاهد العنف أقل تأثيرا من ذلك البرنامج المنفصل والقائم على العنف برمته فخبرة الطفل مع السلسلة تطمأنه على النتيجة النهائية التى تكون بصالح رغباته على العكس من ذلك العمل القصير الذى لا يفقه عنه الطفل شيئاً .

وعلى العموم ينبغي على كاتب برامج الأطفال ومخرجها التخلص من كل ما يثير مخاوف الطفل وكل ما يولد عنده شعورا بالتقليد والمحاكاة إن الهدف هو تنمية شخصية الطفل وتزويده بالمعلومات والمهارات العقلية والسلوكية والنفسية المفيدة (العبيدى : ١٩٩٥ : ٣٤) .

الفصـــل الخامـــس

الموسيقى والمؤثرات فى الدراما الإذاعية

أولاً : الموسيقى فى الدراما :

تعتبر الموسيقى بالنسبة للفن الإذاعى محوراً رئيسياً ، وقد كان لها عظيم الأثر فى ترقية الفن الإذاعى واجتذاب الجماهير . ومما لاشك فيه أن الموسيقى يمكن أن تعطينا افتتاحية التمثيلية التى توحى بالجو العام للأحداث ، وفى هذه الحالة تكون بمثابة اللحن المميز للتمثيلية ، وفى نفس الوقت تساعد المستمع على أن يهيئ نفسه لتقبل الجو العام للتمثيلية .

وهى تقوم مقام الجسر بين كل مسمع وآخر والشرط فى عملية النقل من مسمع لآخر عن طريق الموسيقى هو أن تكون الموسيقى معبرة عن الموقف .

وفى بعض الأحيان يتم استخدام الموسيقى للتعبير عن المحسوسات عن طريق استخدام بعض الآلات الموسيقية التى يمكنها أن تحاكى صورا من الطبيعة ، كأن تعزف أصوات وكأنها غناء البلابل ، أو نقيق الضفادع ، أو حفيف ورق الأشجار ، أو صهيل الخيول ، أو مؤثرات صوتية للبراكين ..... الخ .

وتلعب الموسيقى دورا هاما فى تصوير الحالة النفسية للشخصيات فى التمثيلية ، والصعود بها إلى القمم الدرامية ، وهنا تصبح الموسيقى تعبيرية ، تعين الشخصية على الوصول إلى أعماق التعبير ، ويجب أن يراعى الكاتب الإذاعى اختيار اللحظات المناسبة التى لا تبدو فيها الموسيقى مقحمة ، بل يجب أن تكون ملهمة بما يجرى فى خلجات النفس الإنسانية .

وبالرغم من أن عناصر التمثيلية الإذاعية هى الكلمات والمؤثرات الصوتية والموسيقى ، إلا أن استخدامها جميعا معا يتطلب براعة فائقة ومهارة شديدة للغاية من المخرج ، حيث إن استخدام العناصر الثلاثة فى تمثيلية واحدة ينبغى أن يحاط بالكثير من الحذر والحيطة ، والحرص على عدم تضاربها ، وألا يتم إفساد التأثير الدرامى الإذاعى فى نهاية الأمر (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠٠) .

وهناك من الكتاب من يقتصد فى استخدام هذه العناصر (الموسيقى والمؤثرات الصوتية) حتى إن بعض الأعمال الإذاعية الناجحة تعتمد فى أحيان كثيرة على عنصر الحوار فقط ، ويتم فيه الاستغناء عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية إلا فى حالات بسيطة جدا .

وهناك أيضا من المخرجين من يفضل عدم استخدام الموسيقى فى الانتقال من مسمع إلى آخر ، وقد كان رائد هذا النوع فى مصر الإذاعى الكبير محمد علوان . وإن جاءت بعد ذلك مجموعة من المخرجين وحاولت تقليده .

والموسيقى تستخدم أيضا لتعزيز الحوار وتأكيد معناه ويجب فى هذه الحالة ألا يتم الإغراق فيها حتى لا تطغى على الحوار وتجعل المستمع غير متبين الكلمات بوضوح . وهنا تصبح الموسيقى مصدرا لقلق المستمع ، وانتفى دورها ، وهو تأكيد المعنى .

كما يجب أن يدرك المخرج الإذاعى أن أذن المستمع شديدة الحساسية ، لا تقبل الانتقالات الحادة بين المسامع ، ولذلك لابد الإدراك الجيد للاستخدام الموسيقى قبل أن الإخراج وعملية التداخل بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية لابد أن يكون لها ما يبررها ، فمثلا التداخل بين مقطوعة موسيقية ورنين جرس تليفون ، لابد أن يكون له دلالة معبرة عن الزمان أو المكان . وكذلك بالنسبة لتداخل أصوات شخصيات ثانوية مع نهاية مقطوعة موسيقية مثلا .

أما عملية مزج الحوار بالموسيقى فتحتاج إلى دراسة عميقة ، وكذلك عملية مزج الحوار بالموسيقى وبالمؤثرات الصوتية فتحتاج إلى وعى أعمق ، وحتى لا تطغى تلك العناصر على بعضها دون أن تؤدى إلى الأثر المنشود منها ، وتكون النتيجة انصراف المستمع نتيجة الصخب الموجود . بدلا من استمرار سماعة للتمثيلية (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠١) .

ولذلك فمن الأمور الهامة جدا بالنسبة للموسيقى ألا نجعلها تطغى على الحوار ، فلابد أن يكون الحوار دائما هو (السيد) الذى يبرز عن كل شئ ، إلا إذا كان العكس هو المقصود دراميا .

وفى النهاية ، إن الموسيقى تستخدم لتغيير المسامع ، ولتحديد جو التمثيلية ، وهذا الاستخدام الدرامى يشبه إلى حد كبير استخدام علامات الترقيم كالنقطة والفصلة المنقوطة فى اللغة . فمثلا صوت آلة وترية (كمان) ، عندما يستخدم وحده وبحده يؤكد ذروة الموقف فى المسمع . أو يتم استخدام جملة موسيقية من اللحن المميز للنقل من مسمع لآخر وغالباً ما يتم ذلك الاستخدام فى الأعمال الكوميدية .

أو أن تستخدم مقطوعات موسيقية قصيرة مؤلفة خصيصا للعمل ، أو منتقاة من الأعمال الموسيقية الشهيرة . وذلك للنقل بين المسامع ، فمن خلال سماعنا لصوت موسيقى الربابة سندرك أن المكان (شعبياً) مثلا ، بينما صوت موسيقى الجاز ندرك من سماعنا له أن المكان (ملهى ليلى) مثلا . ولذلك يجب على المخرج أن يكون حريصا فى اختياره للموسيقى ووصفها قبل استخدامها فى العمل الدرامى (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠٢) .

ثانياً : المؤثرات الصوتية فى الدراما :

تلعب المؤثرات الصوتية دورا هاما فى عملية الإيحاء للمستمع بالمكان والحركة والزمان ، وتعتبر هى والموسيقى (عين) المستمع ، فمن خلالها يعطى المخرج للمستمع وصفا سمعيا تفصيليا للصورة من خلال خياله .

وهى نوعان :

* **المؤثرات الطبيعية الحية كأصوات :** صهيل الخيل ، خرير المياه ، صياح الديكة ، زئير الأسد ، فحيح الأفعى ، الرعد ، البرق ، والرياح ، صوت انسكاب الماء فى كوب مثلا ، أمواج البحر ، حركة الأرجل أثناء السير ، موتور سيارة ، سارينة سيارة النجدة ، أو المطافئ ، دقات الساعة ، أو صوت إشعال سيجارة .... الخ (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠٣) .

* المؤثرات الصوتية المصنوعة : فهى التى تنتج عن غير مصدرها . ولأنه من المعروف أن الميكروفون الإذاعى شديد الحساسية ، فسائر الأصوات التى يسمعها الناس يمكن تضخيمها من مصادر صناعية غير طبيعية وأغلب المؤثرات الصوتية الطبيعية يمكن عن طريق حرفية تنفيذ الحيل الإذاعية أن تنفذ داخل الاستديو .

فالمؤثرات الصوتية لها قيمة إيجابية للتعبير عن المكان والزمان ، ولتوفير الخلفية اللازمة للتمثيلية الإذاعية ، وكذلك لخلق الجو النفسى للشخصيات ، وللدلالة على خروج الشخصيات ودخولها ، بالإضافة إلى الاستخدام فى النقل من مسمع لآخر .

فمثلاً للتعبير عن الزمان وسائل شتى فصوت صياح الديكة يدل على أن الزمان هو الفجر تقريباً وصوت جرس المدرسة للدلالة على بدء الحصة أو انتهائها ومزج أصوات باعة اللبن والصحف والفول والخبز مع زقزقة العصافير يعطينا الايحاء ببداية يوم جديد مثلاً .

أما للتعبير عن المكان فالصوت التقليدى لدقات ساعة جامعة القاهرة يوحى الينا بان المكان هو الجامعة ومزج صوت صفارة القطار مع اصوات الباعة الجائلين مع الحمالين مع أصوات احتكاك عجل القطارات بالقضبان يوحي إلينا بان الاحداث تدور فى محطة للسكك الحديد ونداء الباعة المختلط مع اصوات الناس يؤكد وقوع الاحداث فى سوق على سبيل المثال .

وهكذا فمن التعبيرات السابقة للدلالة على الزمان والمكان تكون المؤثرات الصوتية بمثابة خلفية لازمة للأحداث فى التمثيلية الإذاعية وقد تستخدم المؤثرات الصوتية لخلق الجو النفسي للشخصيات فصوت نقيق الضفدع قد يكون موحياً بالملل والكآبة بالنسبة للشخصية وصوت الغراب هو الآخر غالباً ما يستعمل ليؤكد أن الشخصية متشائمة خائفة من حدوث مكروه وصوت البلبل قد يستعمل للإيحاء بأن الشخصية متفائلة مبتسمة سعيدة (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠٣) .

أما استخدام المؤثرات الصوتية فى النقل من مسمع لآخر فنحن نعلم أن التمثيلية الإذاعية تتكون من عدد من المسامع ، والانتقال من مسمع لآخر يتم بواسطة الموسيقى ، أو المؤثرات الصوتية ، أو لحظات الصمت ، أو بطريقة التلاشى ثم الظهور مرة أخرى .

فالانتقال من مسمع لآخر يمكن استخدام المؤثرات الصوتية ، ابتداءً من الصمت التام ، حتى أبلغ المؤثرات دلالة . فمثلاً دخول شخصية لحجرة بابها مغلق ، مع بداية مسمع جديد ، يكون صوت وقع الأقدام هنا مع صوت فتح الباب وغلقه هو التأكيد على دخول الشخصية ، وفى نفس الوقت يمكن أن يكون بداية لمسمع جديد .

وأيضاً فى حالة خروج شخصية من المكان الذى يدور فيه المسمع ، فوقع الأقدام أيضاً والذى يبدأ شديداً ، ثم ينخفض شيئاً فشيئاً وينتهى معها المسمع .

أو أن تخرج الشخصية من الحجرة التى تدور فيها الأحداث ، فتتلاشى الأصوات من الحجرة ، وينتهى المسمع . أو عندما يتم فتح باب كان مغلقاً من قبل ، يعطينا صوتاً مرتفعاً لما يجرى فى الحجرة من أحداث وأصوات تنبئ عن الجو أو الخلفية للمسمع وعلى سبيل المثال إذا انتهى مسمع معين بأن الزوج ودع زوجته كى يذهب إلى عمله ثم أغلق باب الشقة فيمكن بعد ذلك استخدام صوت موتور السيارة مع

تحركها للانتقال من هذا المسمع الى المسمع الذى يليه إذا كان المسمع التالى فى مقر عمل الزوج مثلاً .

وحالات كثيرة جداً لأن استخدامها يعود أصلاً إلى تذوق المخرج وحرفيته فى استخدام المؤثر المناسب للمسامع ولكن يجب على المخرج الإذاعى أن يعمل على إبراز الصوت الإنساني أى أن الحوار يجب ألا تطغى عليه المؤثرات الصوتية أو الموسيقي إلا إذا كان المقصود بذلك هو تأكيد معنى درامى معين أى أن يكون هذا الاستخدام غير مجانى (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠٤) .

ثالثاً : المسامع فى الدراما الإذاعية :

يجب أن تكون المسامع فى التمثيلية الإذاعية مسلسلة ، ومتتالية ، كل مسمع يمهد للمسمع الذى يليه ويسلم إليه ، وتوالى المسامع يؤدى بنا إلى النتيجة المرجوة فى النهاية ، حيث إن كل صراع نتيجة الصراع الذى قبله ، ويؤدى فى نفس الوقت إلى صراع بعده ، أقوى وأشد تعقيداً عن الصراع الذى سبقه ، وهذا هو الذى يحرك التمثيلية ويدفعها من بدايتها إلى نهايتها ، من خلال مرورها بالعقدة . ويجب أن يكون كل موقف فى المسمع يثير انتباه المستمع ويسلمه إلى موقف آخر .

وعملية توالى المسامع فى التمثيلية الإذاعية أو المسلسل ، تكون نتيجة صراع الشخصية الرئيسية من أجل الوصول إلى هدف معين ، وكذلك الانتقال من مكان إلى آخر ، ومن زمان إلى زمان آخر ، أو من شخصية إلى أخرى ، ومن موقف إلى آخر ... وهكذا .

أما عملية الانتقال نفسها فى المسامع فتتم بواسطة استخدام الموسيقى ، أو المؤثرات الصوتية ، أو لحظات الصمت ، أو بطريقة التلاشى ثم الظهور مرة ثانية ، أو بأكثر من وسيلة من هذه الوسائل .

فلنفرض مثلاً أن المسمع الأول فى إحدى التمثيليات يدور داخل منزل أحد رجال الأعمال ، الزوجة تسأل زوجها إلى أين سيذهب ، فيجيب بأنه ذاهب إلى

الإسكندرية ، وينتهى المسمع بعد أن تودعه الزوجة ، وهنا يمكن أن يكون الانتقال من هذا المسمع إلى المسمع التالى والذى تدور أحداثه فى الإسكندرية باستخدام أكثر من وسيلة ، فيمكن أن يستخدم جملة موسيقية من اللحن المميز بين المسمعين ، أو أن يستخدم موسيقى مؤلفة خصيصاً لذلك ، أو جزء من اسطوانة مسجل عليها موسيقى مناسبة ، أو أن يستخدم مؤثراً صوتياً لأمواج البحر بعد إنهاء المسمع الأول ، فيدرك المستمع أن المسمع الجديد بالقرب من شاطئ البحر ، فى الإسكندرية . أو يمكن أن تكون فترة الانتقال صامتة ، أى ينتهى المسمع الأول ، ثم فترة صمت ثم الدخول فى حوار المسمع الثانى(النادى : ١٩٩٣ : ٢٠٨) .

أما طريقة التلاشى والظهور مرة أخرى ، فالأفضل ألا يستخدمها المخرج إلا لعمل تأثير درامى معين لمرور زمن غير طويل ، مثلاً زوج يتشاجر مع زوجته فى نهاية المسمع الأول ، يمكن عند بعض الكلمات غير المهمة فى حوارهما أن يجعل المخرج الصوت يتلاشى تدريجياً إلى أن يختفى ثم يبدأ فى الظهور التدريجى مرة أخرى ، فنجد أن الشجار مازال مستمراً فى المسمع التالى ، وهذا يدل على أن مدة الشجار قد طالت . أو يمكن استخدام أكثر من وسيلة .

ولابد أن يعرف المخرج أن تنوع المسامع فى التمثيلية الإذاعية يضفى عليها عنصر الحيوية ويمدها بالحركة ، على أن أية مبالغة تؤدى إلى اضطراب فى ذهن المستمع .

ويجب أن يلاحظ المخرج الإذاعى أن عملية توالى المسامع فى تمثيليته يجب أن تكون منطقية من البداية للنهاية ، حتى لا يكون هناك أى خلل بين أجزاء التمثيلية أو أن تكون النهاية بالنسبة للمستمع غريبة عن التمثيلية وطبيعتها الدرامية (النادي : ١٩٩٣ : ٢٠٩) .

الباب الثانـــــي

الإخـــــراج التليفزيـونـــــي

الفصـــل الأول

مفهوم الإخراج التليفزيوني

الإخراج التليفزيونى :

عبارة عن ترجمة نص مكتوب الى صوت وصورة وتعتمد الترجمة على نوعية النص إلا أن الإخراج التليفزيوني يعتمد على الآلة أكثر من غيره من أنواع الإخراج الأخري (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٣) ..

والإخراج التليفزيوني : هو الجانب التنفيذي في عملية الإنتاج , فإذا كان برنامج ما يحتاج إلى توفير عناصر معينة مادية وبشرية وآلية . فإن الإخراج باعتباره جانبا من جوانب هذه العملية , يختص باستخدام هذه العناصر جميعها وتوجيه إدارتها لصياغة البرنامج صياغة فنية معينة يتحول بعدها النص المكتوب أو الفكرة أو الموضوع أو الحدث إلى شكل مرئي مجسم .

وعلي هذا النحو يكون **الإخراج** عملية صياغة وصناعة فنية لتنفيذ البرنامج وإخراجه إلى حيز الوجود , وبالتالي فإنها عملية تقنية أي تشتمل علي الجانب الفني الجمالي الإبداعي , والجانب الحر في أو الآلي وهو المتعلق بإبداء العناصر البشرية والمعدات والأجهزة .

ولكي تتضح هذه الصورة نقول بأن إنتاج لوحة فنية يحتاج إلي : (تحديد موضوع اللوحة . فنان رسام . ألوان . مواد خام مثل الورق أو الخشب أو القماش .. إلخ ..)

أما الجانب التنفيذي لعملية الإنتاج (الإخراج) فيصبح مسؤولية الرسام الفنان " المخرج " فهو الذي يتخيل شكل اللوحة وتوزيع الأشكال والألوان فيها . ويظل هذا

الجانب الإبداعي مجرد خيال , إلي أن يتحول بواسطة الألوان والأقلام والفرش وكل المعدات والأجهزة الأخرى إلي لوحة فنية تعبر عن الموضوع وتجعله مقنعا ومؤثرا . وعلي هذا الأساس يمكن تعريف **الإخراج التليفزيوني** : بأنه الجانب التقني في عملية الانتاج .. أي مجموعة الأساليب الفنية الإبداعية والحرفية المستخدمة في تنفيذ البرنامج وإخراجه إلي حيز الوجود . أو .. هو : الصياغة الفنية والحرفية لتنفيذ البرنامج وإخراجه إلى حيز الوجود .

وبغض النظر عما إذا كانت هذه العملية تعد خلقا فنيا إبداعيا كما تري بعض مدارس الدراما .. أو مجرد " ترجمة " فنية للنص يؤكد بعضها الآخر .. وبغض النظر عما إذا كان البرنامج يعتمد أساسا علي الخلق الفني والإبداع كما هو الحال في برامج الدراما والبرامج الاستعراضية وما إليها , أو كان يعتمد أساسا علي الجوانب التنفيذية الحرفية كما هو الحال في برامج الأحداث الجارية وبرامج الشؤون العامة وما إليها .. فإن الإنتاج في كل الأحوال لا يمكن أن يأتي عشوائيا يتجاهل الأساليب الفنية أو يحيد عن استخدامها (شلبى : ١٩٨٥ : ٢٧١) .

وينقسم الإخراج التليفزيوني الى قسمين :

* * **القسم الأول الإخراج المباشر** : أى إخراج للمادة المذاعة على الهواء مباشرة **ويتمثل فى :**

(أ) إخراج مباشر من الاستديو مثل إخراج نشرات الأخبار وبرامج الحوارات .

(ب) إخراج من مكان معين مثل إخراج المباريات الرياضية والحفلات الفنية .

* * **القسم الثانى الإخراج غير المباشر** : ويتم فى حالة تسجيل البرامج فى فقرات ومن ثم تجميع تلك الفقرات بعملية التوليف ووضعها فى قالب معين حتى تكون جاهزة للعرض وتتمثل فى :

(أ) أفلام السينما .

(ب) الشرائح المصورة .

(ج) تسجيلات الفيديو تيب .

وإخراج البرامج الحية تحتاج إلي كاميرات وملحقاتها وأجهزة صوت ، ولإرسال أفلام السينما تحتاج إلي ماكينات العرض السينمائي ١٦م ، ٣٥م وكذلك تحتاج إلى كاميرات للأفلام .. ولاذاعة البرامج الخارجية تحتاج إلي كاميرات متحركة صغيرة الحجم وأجهزة صوت أجهزة إرسال لاسلكي .. ولو تعذر إرسال لاسلكي ولو تعذر الإرسال من الموقع نفسه لبعض الأسباب يتم التسجيل على أفلام سينما أو على فيديو كاسيت بكاميرات صغيرة (سلوى المقدم : ٢٠٠٠ : ١٠٩) .

ويعد الإخراج المسرحى هو أقدم أنواع الإخراج التى عرفها الإنسان ومن بعده الإخراج السينمائى ثم الإخراج الإذاعى وأخيراً الإخراج التليفزيوني وقد استفاد الإخراج التليفزيوني من المشوار الطويل لمهنة الإخراج فى المجالات الأخري ومن ذلك يتضح أن الإخراج التليفزيونى يعتبر حصيلة الأنواع السابقة من الإخراج .

ويجمع الإخراج التليفزيونى بين الإخراج المسرحى والإخراج السينمائى والإخراج الإذاعى لأن مشاهدى الإخراج التليفزيوني يضمون الشرائح المهتمة بأنواع الإخراج المذكورة بمعنى آخر قد يكون من ضمن المشاهدين والمستمعين للبرامج التليفزيونية المستمع الكفيف وعليه فهو مهتم بالصوت فقط وقد يكون من ضمن المشاهدين المشاهد الأصم وعليه فإنه يهتم بالحركة فقط أما من حيث المشاهد سليم حاستى السمع والبصر فهو يهتم بالحركة والشكل والصوت لذلك إذا كان هناك قصور فى أحد هذه العناصر من الإخراج فقد يكون له أثره السئ على المادة المذاعة (عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٣) .

الأساليب الفنية للإخراج :

إن استخدام الأساليب الفنية للإخراج يحقق عددا من الأغراض والمهام , علي عدة مستويات وذلك علي النحو التالي :

* **على المستوى الفني** : ويحقق ما يلي :

١ – التغلب علي المشاكل الناجمة عن طبيعة التليفزيون كوسيلة , والقيود التي تفرضها الشاشة الصغيرة المسطحة ذات البعدين , والتي تفتقر إلي "العمق" أو "البعد الثالث" , ومن ثم تكون الصورة المعروضة محددة بذلك الإطار الضيق المسطح .

٢ – لفت نظر الجمهور وإثارة اهتمامه .

٣– تحقيق التنوع في عرض المناظر واللقطات في أحجام وأشكال متعددة ومختلفة .

٤– التحكم في المعلومات (سواء بالمبالغة في عرضها أم بتقليصها والتقليل من شأنها وأهميتها)

٥– خلق الانطباع والانفعالات (الآثار العاطفية المختلفة) كالخوف والرعب والتوتر .

٦– إضفاء عناصر الجمال والجاذبية علي الموضوع . (التكوين – اللقطات الناعمة – مرشحات تصوير السماء والنجوم .. الخ)

٧– خلق الإحساس بالمسافات والمساحات والفراغ , وإبراز علاقة الأشياء بعضها ببعض (اتصالا أو انفصالا) .

٨. تحقيق الخداع أو الوهم . وذلك بواسطة المونتاج وحده أو عن طريق مجال رؤية الكاميرا أو زاوية المنظر أو استخدام الخلفيات أو الإضاءة .

٩– التعبير عن الوقت أو الحركة نقل الإحساس بالوقت أى مرور الزمن والإحساس بالحركة من خلال تصويرها بحيث تبدو أبطأ من الحركة العادية .

١٠– الإيحاء بحالات عضوية أو عاطفية أو شعورية مثل الطيران أو فقدان الوعى أو الشعور بعدم التركيز .

١١– تحقيق مؤثرات خيالية التحول من شيء الى آخر النمو العملاقى – الانكماش والتضاؤل (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٢) .

*** على المستوى الميكانيكي أو الآلي :**

١-التغلب على قيود ومشاكل المعدات والأجهزة أو نقصها (التصوير بكاميرا واحدة) .

٢- التغلب على مشاكل الاستمرار الزمنى أو المكاني أو زاوية التصوير. ويمكننا بواسطة اللجوء الى القطع المباشر أن نخفى عدد السنوات التى انقضت أو عدم مرور الزمن فضلاً عن أن هناك القطع القافز والقطع العكسي ويمكن استخدامهما ببراعة فى هذا الصدد (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٣).

٣- الحصول على لقطات نوعية مميزة أو خاصة تتجاوز وعورة التضاريس أو امتداد المساحة أو الأعماق .

٤-إتاحة الفرصة أو الوقت اللازم لتحقيق الانتقال من مكان إلى آخر (حركة المؤدى أو الكاميرا أو رافعة الميكروفون) .

٥- تحقيق المسافات المطلوبة لوضع الأجهزة والمعدات فى الأماكن المناسبة والمحددة لها وتفادى المشاكل التى تنتج عن ظهور الكاميرات أو الميكروفونات فى الصورة .

٦- خلق الخداع أو الوهم فى الحالات التى يتعذر فيها تصوير غرض ما كما هو فى الواقع أو يكلف تصويره جهداً كبيراً أو نفقات باهظة (الحرائق – عبور المحيطات) .

٧- إجراء عمليات التركيب والتحليل والتأليف (تجميد الكادر – أو وضع الإطارات حول المرئيات) (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٤) .

الجوانب الإقناعية للإخراج :

الصياغة الفنية للبرنامج أو الصناعة الفنية للبرنامج أو الأساليب الفنية للإنتاج

يمكن أن تكون كلها ترجمة دقيقة ومعبرة لمصطلح الإخراج ومهما تعددت الأساليب

وتنوعت فإن الهدف يبقى واحداً دائماً هو تقديم شيء لتحقيق هدف ومن هذا المنطلق لابد وأن يتم تنفيذ وصناعة الشكل وفق أسلوب أو أساليب تحقق الأغراض التالية :

١ – التعبير والتفسير ٢ – الإقناع

٣ – التأثير " خلق الانطباع أو وجهة النظر أو الاندماج " .

٤ – الجاذبية والإمتاع .

٥ – إثارة الاهتمام وتركيز الانتباه .

إن هذه الأغراض أو العناصر تظل أشياء نظرية أو تجريدية بحتة بل تظل غامضة إذا عرضت بمعزل عن الأدوات والوسائل التى تستخدم لذلك من أدوات وعناصر الإنتاج (الكاميرا والإضاءة والديكور وحركة الممثلين والمؤدين) فضلاً عن طبيعة الوسيلة نفسها حيث يجرى عرض المناظر على مساحة محددة مسطحة الشكل هى شاشة التليفزيون .

إن الكاميرا هى العين التى ترى أو التى يرى بها المخرج والمشاهد وإذا كنا فى حياتنا اليومية نلاحظ ونشاهد ونفسر ونعبر فإن السؤال الذى يفرض نفسه فى هذا الصدد هو لماذا لا نترك الكاميرا تفعل هى الأخرى نفس الشيء ؟

إن لغة الكاميرا وقدرتها على التعبير والتفسير والتأثير يخضع لاعتبارات كثيرة ومتنوعة منها حجم الشاشة الذى لا يمكننا من أن نرى كافة التفاصيل دفعة واحدة فلا يمكننا أن نرى عموميات المنظر ونرى الأشخاص والوجوه واضحة وكبيرة فى نفس الوقت إننا لكى نرى الأغراض واضحة بما فيه الكفاية فإن ذلك يقتضى إبراز كثير من التفاصيل ويرتبط ذلك ارتباطاً وثيقاً بزاوية المنظر والعدسات المستخدمة . وفى كل الأحوال ولكى يتابع المشاهد ويستوعب ما تقدمه له يكون علينا أن نقدم له الحقائق والأفكار والمعلومات والآراء والموضوعات المختلفة فى إطار مترابط بحيث تتتابع الأفكار فى ترتيب منطقى يحقق تصاعد الاهتمام بالموضوع ويركز الانتباه على مضمونه ويحول دون فتور المشاهد أو تشويش ذهنه واختلاط الأمور عليه أو انصرافه كلية عن المشاهد (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٥) .

ونظراً لتعدد أشكال البرامج التليفزيونية وتنوعها فإن عوامل وأساليب الإقناع تتعدد فيها وتتنوع ولا تخضع لوتيرة واحدة أو تعتمد على أسلوب أو عامل واحد فبينما تفيد الدراما من التخطيط المسبق وتحديد كل لقطة على حدة فإن عروضاً أخرى مثل المباريات الرياضية مثلاً تقوم أصلاً على المشاركة المباشرة فى الحدث ويتم الانتقال بين اللقطات وفقاً لما يجرى وليس وفقاً لما يريد المخرج أو لما يكون قد

خطط له مسبقاً إنه ينتقل من لقطة الى لقطة أخرى على ضوء الفرص المتاحة التى تهيئها مواقع الكاميرات وموضع كل منها موقع الأحداث .

وفى عروض أخرى مثل المقابلات أو الندوات أو الأحاديث قد لا تكون هناك حاجة الى إعداد ديكورات خاصة أو مميزة أو نوعية أو خلفيات ذات دلالة معينة بحار أو أشجار أو غابات بينما تكون مثل هذه الديكورات والخلفيات أساسية وضرورية فى أنواع أخرى من الإنتاج وكذلك الحال بالنسبة للحوار أيضاً فقد يكون أساسياً فى بعض البرامج وقد يكون هامشياً أو ثانوياً أو غير مطلوب على الإطلاق فى بعضها الآخر وبينما تتضمن بعض العروض عدة أشكال أو قوالب (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٦).

وبالرغم من أهمية العناصر المرئية فى الإنتاج التليفزيونى إلا إنه لا ينبغى بأى حال من الأحوال أن نقلل من أهمية الصوت سواء كان ناطقاً عن الصورة كما هو الحال فى الحوار أو الحديث أم مصاحباً لها كما هو الحال فى التعليق الصوتى على الأفلام وسواء كان صوتاً بشرياً أو مؤثرات صوتية أو موسيقي لكن الأمر الذى ينبغى التأكيد عليه فى هذا المجال أن الميكروفون " مثله مثل الكاميرا " .. لا يمكن أن يكون صورا مطابقة لأحاسيسنا ومشاعرنا . بل يمكن أن يؤثر ويحور

ويغير ويحرف . ومن ثم يتحكم في صياغة الانطباع والصور الذهنية للمشهد أو الصورة أو الحدث الذي ينقله ، وإن كان ذلك يتوقف بطبيعة الحال علي مدى الدقة والبراعة في المزج والتزامن بين أصوات وصورة مختارة ببراعة في إطار مشوق وجذاب .

وأخيراً فإنه لا ينبغى أن نغفل أثر المكان على استخدام أجهزة الإنتاج ومعداته وأثر ذلك بالتالي على الأساليب الفنية والحرفية للإنتاج فلا شك أن مساحة الاستديو أو المكان الخارجى تتحكم فى أنواع الكاميرات المستخدمه ومواقعها وحركتها ونوع الإضاءة واتجاهها وشدتها وكذلك الحال بالنسبة لمعدات الصوت وأنواع الميكروفونات وموضعها وحركتها أو ثباتها (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٧) .

الفصــــل الثانــــي

فريـــــق عمـــل الإخــراج التليفزيونـــــي

يحتـاج المخـرج الـى عـدد مـن المسـاعدين الـذين يتولـون عنـه الشئون التحضـيرية والإدارية اللازمة قبل وأثناء التصوير الى جانب متابعتهم لتصوير لقطات السيناريو وفقاً للخطة وتسجيل البيانات والملاحظات الخاصة بالتنفيذ الفعلى وما قد يطرأ من تغييرات فى السيناريو الأصلى تستدعي التعديل فى بعض مواضعه أو فى خطة التصوير ذاتها (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٢٥٠) .

يبدأ المخرج أولى الخطوات التنفيذية للفيلم بتكليف مجموعة العاملين معه فى تنفيذ البرنـامج وهـم مجموعـة مـن الفنـانين والفنيـين المتخصصـين فـي مجـالات الانتـاج المختلفة يعمل بعضهم الي جانب المخرج في غرفة المراقبة ويعمل بعضهم الآخر داخل البلاتوه فـي الاستديو بينما يكون بعضـهم الاخر فـي غرف خاصـة تتصـل بغرفة المراقبة بواسطة أجهزة خاصة . ويتشكل فريق العمل علي النحو التالي :

مساعد المخرج :

هو الرجل الثاني في العمل وحلقه الاتصال بين الإنتاج والإخراج . ويبدأ عمله مع المخـرج منـذ اللحظـة الاولـي لاستلامه الـنص فيقوم بمسـاعدته فـي كافـة الاعمـال الخاصـة بالتحضـير للبرنـامج والإعـداد لـه فضـلا عـن الاعمـال التنفيذيـة داخـل الاسـتديو " أو خارجـه " .. ولهـذا ينبغـي ان يكـون علـي داريـة تامـة بكـل مراحـل الإنتـاج ابتـداء مـن التصـوير الـي اعمـال الاضـاءة والمكيـاج والـديكور الـي جانـب الاعمال المتعلقة بالنواحي الادارية والمالية .

وتتطلب بعض العروض الضخمة ان يكون هناك اكثر من مساعد للمخرج وفي هذه الحالة يكون هناك " المساعد الاول " الذى يضطلع بأهم الأعمال الرئيسية في الانتاج فيتولى إعداد البيانات الخاصة بالديكور ومواصفاته والإكسسوارات (مكملات المنظر) الخاصة بكل ديكور علي حدة , والملابس المطلوبة , وأنواع الماكياج وخواص كل منها , وأسماء المؤدين (من ممثلين ومقدمي برامج وموسيقيين ومطربين ... الخ) , والمؤثرات الموسيقية والصوتية , ولوحات البرنامج وأساليب تصميمها .

وعند بدء التنفيذ يتولي مساعد المخرج مسؤولية الاتصال بالأقسام المختلفة وتوزيع نسخ التمثيلية أو البرامج عليهم مع بيان وتحديد المهمة المطلوب تنفيذها بمعرفة كل قسم , والاعداد لاجتماع المخرج بكافة العاملين المشاركين في البرنامج وتجهيز مكان وموعد البروفات " التجارب " المبدئية خارج الاستديو وداخله (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٨٠) .

وعندما يبدأ تنفيذ البرنامج داخل الاستديو (بعد أن يكون مساعد المخرج قد انتهي من منتابعة كافة العمليات المتعلقة ببناء الديكورات وتصميم الاضاءة وحضور كافة الفنانين والفنيين) يحدد المخرج اين يكون مساعده .

فقد يري ان يكون داخل البلاتوه او يجلسه الى جانبه بغرفة المراقبة او يكلفه بالاشراف علي الجانب الصوتي في البررنامج (ولكل حالة متطلباتها واحتياجاتها) .

أما بعد انتهاء البرنامج .. فيكون علي مساعد المخرج ان يتابع بعض الاعمال الادارية المتعلقة بصرف الأجور والمستحقات للفنانين .. وما الي ذلك .

مدير الأستديو :

هو ملاحظ لقاعة .. والبديل عن مساعد المخرج في البرامج والعروض الصغيرة واستوديوهات الربط (البث المباشر) . ومن ثم يكون عمله هو نفس العمل الذي يؤديه ويقوم به مساعد المخرج في البرامج والعروض الكبيرة كالدراما والمنوعات . وعلي هذا النحو يكون هو المسؤول عن تحضير الاستديو للبث او التسجيل وكتابة تقرير يومي عن اية تغييرات تقع في تنفيذ البرنامج فضلا عن متابعة تنفيذ العناصر الفنية المختلفة للإنتاج.

سكرتيرة الإخراج :

ويطلق عليها أحيانا اسم " فتاة النص " وتقوم بمساعدة المخرج في فترة التحضير حيث تتولى كتابة النص النهائي " الديكوباج ".. أما أثناء البروفات فعادة ما تقوم ببعض أعمال المساعد الأول للمخرج . أما أثناء تسجيل البرنامج فتقوم بدور هام إلي جانب المخرج حيث تتولى ملاحقته وتنبيهه إلي انتقالات الكاميرا واللقطات التالية فضلا عن مسئوليتها عن بعض الترتيبات الدقيقة التي قد لا تلف نظر المخرج أو ينتبه إليها مثل " ضرورة وجود خاتم الزواج في يد العروس أو تصفيف شعر ممثله .. الخ .. " وكذلك فإن ملاحظة التتابع الصحيح للنص او ما يعرف ب"الراكور" يعد من أهم الأعمال التي تقوم بها فتاه النص فيكون عليها مراقبة الملابس للتأكيد من أن الملابس التي كان يرتديها الممثل عندما خرج متوجها إلي عمله هي نفس الملابس التي ظهر بها في العمل .. وأن الشعيرات البيضاء التي تميز شعر ممثل أو ممثلة تظهر في كل اللقطات ولا تختفي في بعضها .. وأن قطع الإكسسوار لم تنقل من مكانها دون سبب أو مبرر ... وإضافة إلى كل ذلك يكون على سكرتيرة الإخراج مراقبة الوقت ومتابعته وقياس الزمن المقرر حتى لا يحدث تطويل فى المشاهد يؤدى إلى خلخلة الإيقاع فى التمثيلية (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٨١).

*** الكلاكيت :**

أحد مساعدى المخرج وتنحصر مهمته فى تدوين البيانات الرئيسية التى يتم بها تعريف اللقطة على لوحة خشبية يتم تصويرها مع بداية كل لقطة .
وبعض هذه البيانات يكون ثابتاً مثل عنوان الفيلم – اسم المخرج – اسم المصور . وبعضها يكون متغيرا وهو الأهم مثل رقم اللقطة او المشهد – داخلى أو خارجى – ليل أو نهار – مع ذكره رقم مرة التصوير (أول – ثاني .. وهكذا) .
وإذا كانت اللقطة يتم فيها تسجيل الحوار مباشرة فيقرأ الكلاكيت بصوت مرتفع رقم اللقطة ومرة التصوير (لقطة ٢٥ ثانى مرة مثلاً) ليتم تسجيل صوته على شريط الصوت ثم يتبع هذا بخبط ذراع اللوحة لتسجيل الصوت الناتج عن الخبطة حتى يتمكن المونتير من التعرف على نقطة التطابق وضبط التزامن بين أول كل من شريط الصوت والصورة للقطة معينة .
وتقع ضمن مسئوليات الكلاكيت أيضاً كتابة تقرير المعمل الذى يوزع منه عدة نسخ واحدة للمعمل واخرى للمونتاج وثالثة للإنتاج ورابعة لمهندس الصوت (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٢٥٥) .

*** مدير الإنتاج :**

هو الشخص المسئول عن تنفيذ الجوانب المالية والإدارية للإنتاج ويبدأ عمله منذ اللحظة الأولى التى يتسلم فيها المخرج نص التمثيلية أو البرنامج فيتولى وضع الميزانية التقريبية للإنتاج (بالاتفاق مع المخرج) وبعد ذلك يكون مسئولا عن شراء كافة مستلزمات الإنتاج التى لا تتوفر فى المحطة مثل بعض أنواع الملابس أو المنقولات أو الأطعمة كما أنه المسئول عن تحضير صالة البروفات وتدبير وسائل المواصلات اللازمة للانتقال إلى هذه الصالات خارج المحطة أو عند التصوير خارج الاستديو .

*** مهندس الديكور :**

وتنحصر مهمته فى تصميم المنظر الذى يبنى داخل الاستديو أو خارجه بما يحقق الجو العام أو الإيهام بالأماكن التى تدور فيها الإحداث ولذا فإنه يشارك المخرج التفكير وتصور هذه الأماكن وأحجامها وتركيبها وألوانها وزواياها بما يحقق إمكانية تنفيذ الإنتاج وتحريك الكاميرات والميكروفونات ووضع أجهزة الإضاءة وبقية الأجهزة فى مواقعها المناسبة فضلا عن تحقيق التأثير الفنى المطلوب (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٨٢) .

*** منسق المناظر :**

هو الشخص المسئول عن مكملات المنظر (الإكسسوار) أى "فرش الديكور" ومن ثم فإن عمله يرتبط إرتباطا مباشرا بمهندس الديكور ويقتضى التفاهم وزالتشاور والتنسيق معه فى هذا الأمر . وفى بعض المحطات يقوم مهندس الديكور نفسه بمهمة تنسيق المناظر وتأثيث الديكور ، باعتبار أن ذلك العمل يعد جزءا مكملا لعمله الأصلى .

*** مصمم الملابس :**

هو الشخص المسؤول عن وضع المواصفات العملية والجمالية والتاريخية للملابس التى يحتاج إليها إنتاج العروض التاريخية وبرامج المنوعات ليؤكد بها عملية الإقناع الدرامى وصدق الفن ويتطلب ذلك من المصمم بطبيعة الحال ضرورة الرجوع إلى المصادر العلمية والتاريخية والفنية التى تعينه فى أداء هذه المهمة .

* **الماكيير** : هو المسئول الشخص المسئول عن "تجميل الوجوه" وإخفاء عيوبها و"صياغة" الشكل والمظهر بما يجعله مقنعا لطبيعة الدور والشخصية التى يؤديها أمام الكاميرا .

* **الكوافير** : هو الشخص الذى يقوم بتصفيف الشعر وصناعة أشكاله وقوالبه على ضوء ما يحتاجه العمل ووفق ما يحدده المخرج فى بعض الحالات (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٨٣).

*** المصور :**

هو الفنان الذى يقود الكاميرا وبها يصنع اللقطات على النحو الذى صممه المخرج ومن هنا فهو الذى يقوم بتنفيذ حركة الكاميرا واختيار العدسات وزويا التصوير وفق ما يريده المخرج تماما . وفى هذا الصدد تنبغى الإشارة إلى أنه يجب أن يلتزم إلتزاماً كاملا بكل ما يحدده المخرج ويطلبه ولا يحق له أن يتجاوز ذلك أو يخرج عليه بأى حال من الأحوال . وكما هو معروف : فإن الكاميرا إذا لم تستخدم استخداما صحيحا لا يكون بوسعه المشاهد أن يفهم أو يتأثر بما يعرض عليه ومن هنا يجب أن يكون المصور على دارية واسعة بكل ما يتعلق بالكاميرا وإمكاناتها وحركتها وأنواع العدسات وموصفاتها .... وعادة ما يكون هناك مساعد للمصور يتولى تحريك " دفع " الكاميرا فى الإتجاه المطلوب وحمل الكابلات وما إلى ذلك .

*** مشرف الإضاءة :**

هو المسئول عن التوزيع الفنى للإضاءة بما يحقق كمال وضوح وتأثير الصورة النهائية التى تخرج للجمهور . ويبدأ عمله عادة بعد مشاهدته البروفة "التجربة" الميزانسين مع توزيع اللقطات على الكاميرات حتى يتسنى له معرفة زوايا التصوير والجو النفسى والاجتماعى للإنتاج . وبعد أن يحدد كمية الإضاءة واتجاهاتها ومصادرها بما يحقق الأغراض المطلوبة فإنه يظل الاستديو حتى تنتهى بروفة الكاميرات (وإصلاح أو ضبط الإضاءة إذا احتاج الأمر لذلك) وإلى جانب مشرف الإضاءة يوجد عادة طاقم من عمال الكهرباء لمساعدته فى عمله .

***مراقبة الكاميرات :**

وهم مجموعة من الفنيين المختصين بالتحكم في الكاميرات وضبطها .. ويقومون بهذا العمل من خلال غرفة خاصة مزودة بالأجهزة والمعدات الخاصة بذلك . وبتعاون وتنسيق وتفاهم كامل مع المصورين ومشرفي الإضاءة (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٨٤).

***مهندس الصوت :**

هو الشخص المسؤول عن اتصال الأصوات بكافة أنواعها (أصوات بشرية – مؤثرات – موسيقي) إلي المشاهد بأقصى قدر من الوضوح وعلي النحو المطلوب للانتاج " تكبير – تضخيم – تشويه " ومن ثم يقوم باختيار الميكروفونات وتوزيعها ووضعها في الأماكن المناسبة وفق الأغراض التي حددها المخرج ولهذا فإن عمله يرتبط ارتباطا مباشرا بطبيعة الديكور ووضعه وحجمه ومكانه داخل الاستديو .

ويجد إلي جانب مهندس الصوت مجموعة من المساعدين الذين يقومون بإدارة الشرائط والاسطوانات وتحريك الميكروفونات . فضلا عن مسجل أو مسجلي الصوت والذين تنحصر مهمتهم في ضبط الأجهزة قبل التسجيل ومتابعة الصوت أثناء عملية التسجيل .

الفصـــل الثالث

أدوات المخـــرج التليفزيونـــــي (*)

الاستديو التليفزيوني :

الاستديو التليفزيونى يختلف فى عدد من الكاميرات المستعملة به وفى مساحته علي حسب نوع البرامج التي تستعمله مثلاً استديو التنفيذ والأخبار مساحته أصغر من استوديوهات . البرامج والدراما ويتكون الاستديو من البلاتوه وغرفة مراقبة الاستديو وغرفة الأجهزة المساعدة وغرفة الإضاءة وأحيانا غرفة التليسينما .. وداخل البلاتوه توجد بعض وحدات الإضاءة والستائر وشاشات العرض الخلفي أو الخلفيات الديكور والكروما ومن المفضل ومن المفضل أن يكون بالقرب من الاستديو غرف الملابس والماكياج والديكور والصيانة وغي استوديوهات الإنتاج يستحسن وجود غرفه للبروفات وكذلك يجب أن تكون مخازن قطع الغيار قريبة من الاستوديوهات .

مواصفات الاستديو :

(أ) مساحة الاستديو :

تمتد مساحة الاستديو علي حسب البرامج التي ستنتج به ففي حالة البرامج الاستعراضية أو الدرامية فإنها تحتاج إلى استديو تكون مساحته كبيرة وعلي العكس في حالة الأخبار أو اللقاء بين المذيع وضيف تكون مساحته صغيرة .. أما المسرح

(*) **سلوى المقدم , في مجال فنون التليفزيون , مجلة الفن الإذاعى , العدد ١٥٩ , مارس ٢٠٠٠ , ص ١٠٩ ومابعدها .**

التليفزيوني فإنه يستعمل للبرامج المقدمة للحضور مثل مسرح التليفزيون ولكي نحافظ علي أن يكون الاستديو صغير لكن يعطي أحسن الإمكانيات يجب ألا تقل مساحته عن ١٦٥م٢ وكلما كبر حجم الاستديو يكون أحسن للعمل مثلا يمكن عمل أكثر من ديكور به كذلك تكون حركة الكاميرات والميكروفونات سهلة غير مقيدة لكن كلما كبر حجم الاستديو كلما زادت تكاليفه .. وفي الواقع عندما يحتاج برنامج إلى عدد كبير من الديكورات نادرا ما يستخدم أكثر من استديو لبرنامج واحد ولذلك يستحسن أن نقول أنه لا يوجد حد أقصي لسعة الاستديو .

(ب) أسقف الاستديو :

يتم تصميم ارتفاع سقف الاستديو تبعا لارتفاع الديكورات المستعملة والستائر الخلفية وطرق تثبيت كشافات الإضاءة والطرق التي ستصور بها الكاميرات المشاهد المختلفة (يلاحظ أن ارتفاع عدسة الكاميرات الموضوعة علي ترايبود هو من ١،٢ إلي ١،٦ متر من الأرض) .

عندما تحتاج لأخذ مشهد علوي أو سفلي يجب أن ترتفع كشافات الإضاءة عن مجال العدسة لذا يجب ألا يقل ارتفاعها عن (٣م) لكن في بعض البرامج الخاصة التي تحتاج إلى زاوية يجب ألا يقل ارتفاع الإضاءة عن ٤ متر وبالتالي إذا كان هناك استعمال للمؤثرات الضوئية وكذلك الميكروفونات المتحركة نجد أن المسافة يجب ألا تقل عن ٥ متر بين الأرض والسقف ولكن في حالة استعمال الشبكة على ارتفاع حوالي (٦م) ويترك حولها مسافة فيصل ارتفاع السقف حوالي ٧,٥م ويفضل أن يكون ١٠م للحصول على أفضل النتائج .

(ج) أرضية الاستديو:

في حالة الاستديو التليفزيوني يجب أن تكون منبسطة نظيفة لكي تسهل الحركة السريعة للميكروفونات والكاميرات داخل الاستديو لذلك يراعى الدقة في عمل أرضية

الاستديو فتراعى فيها (النعومة) والعزل الحراري وتكون قوية ميكانيكيا وصلبة ولونها مقبول .

(د) أجهزة أخري :

الستائر الخلفية أو الأفق وهي عبارة عن ٣ أو ٤ ألوان مختلفة معلقة من قضيب للستائر مثبت حول الاستديو ، وتبعاً لاحتياج الخلفية تستعمل ستائر مختلفة ، معدلات الانعكاس فيها مختلفة ، ويمكن استعمال هذه الستائر علي أنها الأفق لكن المشكلة أنها من الممكن أن تنكمش ويظهر عليها بقع وتظهر فيها وصلات الستائر .

(هـ) شبكة الأنابيب :

تحت سقف الاستديو توجد شبكة من الأنابيب الصلبة علي مسافات من ٥ ، ١ إلى ٦ ، ١ متر وعادة تكون علي ارتفاع من ٥ إلى ٧م من أرضية الاستديو وتستعمل لتعليق كشافات الإضاءة وكابلات الميكروفونات وتستخدم لأغراض أخرى منها المؤثرات المختلفة مثل سقوط الثلج أو المطر أو خلافه .

(و) ممر القطة :

هي نوع من الممرات المعلقة علي طول حوائط الاستديو علي بعد حوالي ١ متر تحت شبكة الأنابيب وتبعا لاتساع الاستديو أما أن تكون علي جهة واحدة من الحوائط أو علي حائطين أو بطول جميع حوائط الاستديو وتستخدم لأغراض مختلفة مثل تثبيت الإضاءة وتعليق الميكروفونات ... الخ .

العزل الصوتي للاستديو :

يعتمد العزل الصوتي للاستديو التليفزيوني علي نوعيه حوائط الاستديو وسقفه والأرضية ونوعيتها وعدد الموجودين بالاستديو تقريبا ونوعيه الأثاث الذي سيستعمل في الاستديو وعادة يكون التأثير في الصوت واضح بالنسبة للجزء المحيط بالميكروفون علي العكس في حالة السينما يكون الموضوع أسهل لأن الصوت عادة

يسجل في الوقت آخر غير وقت تسجيل الصورة وفي مكان آخر لذلك يمكن تسجيل الصوت في مكان لا تأثير بوجود كاميرات السينما لكن التليفزيون نظرا لأنه تسجيل فوري للصوت والصورة فطريقة التسجيل المنفصل نادرا ما تستعمل .

ويراعي في أثناء التسجيل أن يكون دائما الميكروفون بعيدا عن مكان التصوير مما يجعل مشكلة التقاط الصوت أثناء التسجيل معقدة قليلا .

كذلك يوجد حركة في الاستديو غير حركة الممثلين أو مقدمي البرامج ومدير الاستديو .. فالكاميرات دائما في حركة من منظر لآخر وبالتالي يتحرك المصورون وحامل الكابل كذلك يتحرك الميكروفون لكن بطريقة أقل .

ولتقليل الضوضاء الناتجة عن كل هذه الحركة يجب أن نستعمل بكثرة في الاستديو هات مواد تمتص الصوت بقدر الإمكان لذلك يستحسن أن يعمل الاستديو بحيث يكون ميت صوتيا ويعتمد الصوت فقط علي الأجزاء القريبة من الميكروفون ويلاحظ أن العزل الصوتي للاستديو يكون صعب لأن مساحة الاستديو تكون كبيرة بالإضافة إلي الميكروفون يكون بعيد إلى حد ما عن المتحدث عن مثيله في الإذاعة . ويستحسن أن يكون مدخل الاستديو صغير بقدر الإمكان لتحسين العزل الصوتي لكن طبعا في الاستديو هات الكبيرة (الدراما) تحتاج إلي باب يتكون من طبقتين بينهم مادة عازلة للصوت .

وبالنسبة للمواد المستعملة في المعالجة الصوتية يستعمل الصوف الزجاجي وبعض الألواح المعدنية المثبتة بطريقة خاصة لامتصاص الصوت وكذلك بعض الألواح الجبسية .

الأجهزة التي يحتويها الاستديو :

* الكاميرات التليفزيونية .
* أجهزة الرؤية .
* كشافات الإضاءة .

* الميكروفونات .

* وحدات التخاطب الداخلية .

* كابلات لتوصيل جميع الأجهزة التي بداخل البلاتوه إلي غرفة مراقبة الاستديو وإلي غرفة التليسنما .

نظام اتصال الاستديو بغرفة المراقبة :

وفيه تصل الصورة الناتجة من الكاميرات عن طريق كابلات إلى وحدة مراقبة الكابلات الموجودة فى غرفة مراقبة الاستديو ثم بعد ذلك تصل بإشارة الصورة إلى جهاز لتنظيم الألوان وتخرج الإشارة المرئية منه إلي موزع DISTRIBUTION Amp تخرج منه إشارة الى جهاز رؤية أمام مراقب الكاميرات وإشارة أخرى إلي جهاز المونتاج الالكترونى حيث يتم فيه اختيار الإشارة المطلوبة بعد ذلك يتم إرسالها إلى غرفة المراقبة الرئيسية ومسار آخر إلي جهاز رؤية خروج الاستديو أما عن التيسيرات الموجودة بالاستديو الملون لرؤية الصورة فى مختلف المراحل مثلاً داخل البلاتوه فيوجد جهاز رؤية لخروج الاستديو وفى الأجهزة المكملة للاستديو يوجد جهازان رؤية لضبط الكاميرات أحدهما أبيض وأسود والآخر ملون كذلك يوجد جهاز لاختيار الصورة المطلوب رؤيتها ويوجد جهازان لرؤية الإشارة المرئية هندسياً واحد لرؤيتها على شكل موجات وآخر لرؤيتها اتجاهياً .

الكاميرا التليفزيونية :

من أهم مكونات الاستديو الكاميرا التيفزيونية وهى التى تقوم بتحويل الصورة من صورة ضوئية الى نبضات كهربائية تسير فى الكابلات ثم يتم إرسالها حتى يتم التقاطها بعد ذلك بالهوائى لتصل الى جهاز التليفزيون .

وتتكون سلسلة الكاميرا من :

١ – رأس الكاميرا Camera head .

٢ – وحدة ضبط الكاميرا Camera Control unit .

٣ – كابل الكاميرا Camera Cable .

٤ – وحدات التغذية الكهربائية Power Supply .

٥ – وحدة ضبط الكاميرا عن بعد Camera Control unit .

ولنبدأ برأس الكاميرا حيث تدخل الصورة الى :

١ – العدسة الزووم :

وهي مجموعة عدسات تتحرك بواسطة مجموعة مواتير صغيرة لتعطينا صورة ممتازة من أول Close UP وهى الصورة القريبة جداً (صورة الوجه مثلاً) الى Long shot وهى الصورة البعيدة (ملعب مثلاً) ويوجد للعدسة زراعان يتم تركيبهم على رأس الكاميرا أحدهما زراع الزووم لاختيار حجم الصورة والزراع الثانى لضبط الFocus وهو تركيز الصورة .

٢ – تقسيم الصورة ضوئياً :

تمر بعد ذلك الصورة الى مجموعة منشورات تقوم بتقسيم الصورة الى ثلاثة صور كل صورة بلون (أحمر أو أخضر أو أزرق) .

٣ – تنتقل صورة كل لون الى الصمام المقابل لها :

مثلاً الصورة الحمراء تنتقل الى الصمام الخاص باللون الأحمر والصورة الزرقاء تنتقل للصمام الخاص باللون الأزرق والصورة الخضراء تنتقل للصمام الخاص باللون الأخضر حيث يتم تحويل كل صورة الى نبضات كهربائية تسير فى كابل الكاميرا .

٤ – محدد الرؤية view finder :

وفيه يمكن رؤية المشهد الذى يتم تصويره ويمكن التحكم فى استضاءة الصورة بما يناسب المصور .

٥ – **الضوء الأحمر Red light :**

وهو يعطى إشارة للمذيع وللمصور بأن الكاميرا على الهواء .

٦ – يوجد سماعات head phone :

حتى يمكن للمصور أن يسمع المخرج أو يسمع صوت موسيقي أو أغنية أثناء تصويرها .

الخواص المطلوبة فى الكاميرا التليفزيونية :

(أ) صورة جيدة وعدم وجود شوشرة أو تشويش بها .

(ب) حساسية عالية .

(ج) سهولة الحركة والصيانة .

(د) استقرارها من جهة عدم كثرة الأعطال .

غرفة أجهزة التحكم المعاونة Subcontrol Rooms :

يتواجد المخرج وعدد من الفنيين فى غرفة المراقبة للتحكم فى أجهزة الصوت والصورة أما فنيو التليسين والصيانة فيتم تواجدهم فى غرفة التحكم المعاون والأجهزة الموجودة فى غرفة المراقبة هى طاولات الصوت وجهاز تسجيل شرائط وجهاز المونتاج الالكترونى وجهاز التخاطب الداخلى بين الغرف المختلفة وجهاز رؤية لكل كاميرا ورؤية لكل ماكينة تليسنما وجهاز رؤية للتحضير لماكينات الفيديوتيب وأحياناً بعض الصور القادمة من استديوهات أخرى وكذلك رؤية لماكينات الإذاعة الخارجية من غرفة المراقبة الرئيسية .

أجهزة المونتاج الالكترونى :

السويتشر هو جهاز يمكننا بطريقة سهلة من اختيار أى إشارة مرئية من الإشارات الداخلة له وفى بعض الأنواع يمكن اختيار الصوت المصاحب للصورة أيضاً كما أنه يكمل دوائر النور الأحمر بالكاميرات وعند الضغط على الزرار المطلوب هو أيضاً يضئ إذ إنه مصنوع من البلاستيك الشفاف فيسمح للمبات الإشارة الموجودة فى السويتشر من أن يظهر ضوءها خلاله ليساعد الفنى فى معرفة الزرار المختار وعند الضغط على الزرار المطلوب يتم ثلاثة أشياء :

١ – تخرج الإشارة المرئية .

٢ – تكمل دوائر الضوء الأحمر .

٣ – يلغى عمل أى زرار كان أختير قبل ذلك .

وللمحافظة على الجهاز يجب تنظيفه دورياً من الأتربه ويستخدم برفق عند الضغط على الأزرار حتى لا تكسر الأجزاء الميكانيكية المتصلة .

النوع البسيط من السويتشر أضيفت إليه إمكانية المزج بين إشارتين فأصبح فى إمكان المخرج أخذ الصورة عن طريق النقل من إشارة الى أخرى (cut) أو عن طريق المزج (MIX) أو عن طريق عمل إضعاف للإشارة (FADE) عند النقل من كاميرا الى أخرى مثلاً كذلك يوجد بهذا النوع إمكانية رؤية الصورة قبل إرسالها على الهواء كما يوجد بهذا النوع من السويتشر أزرار فى الجهة اليمنى تمكننا من تغيير عمل كل من ال FADE والPREVIEW فبينما يمكن إجراء البروفات داخل الاستديو على الجزء الخاص بالقطع يمكن إرسال برنامج منفصل على الجزء الآخر .

الأعمال التى يمكن أن نقوم بها عن طريق جهاز المونتاج الالكترونى :

١ – القطع CUT وهو النقل من صورة لأخري .

٢ – إضعاف الإشترة FADE من كاميرا مثلاً الى لون معين .

٣ – المزج وهو خلط صورتين مع بعض .

٤ – الكاشات WIPE :

(أ) يمكن أخذ صورتين على الشاشة فى نفس الوقت من كامرتين مختلفتين أو كاميرا وفيديو .

(ب) يمكن تحريك صورة بالنسبة للأخرى حتى تغطى الشاشة .

(ج) كذلك يمكن تحريك الدائرة أو المربع فى جميع أنحاء الشاشة .

(د) الخط الفاصل بين الصورتين يمكن تغير سمكه وكذلك ممكن تغير لونه .

(هـ) ممكن الانتقال من صورة الى أخرى بطريقة SOFT كذلك يمكن الانتقال بطريقة حادة HARD .

٥ – مفتاح الكروما Chroma key :

وهو يستخدم لعمل الخدع وفيها ممكن وضع صورة مكان لون معين مثلاً ممكن أن يقف شخص أمام خلفية زرقاء وتوضع الصورة الأخرى (سماء مثلاً) أو (حديقة) مكان اللون الأزرق ويلاحظ أن جميع الألوان تصلح لعمل كروما لكن هنا يفضل اللون الأزرق لأنه لا يوجد فى لون البشرة الخاصة بالإنسان .

والكروما هى الخلفية المضاءة بالتساوى على جميع نقاطها والتى غالبا ما تكون بلون أخضر حيث أنه اللون الوحيد الذي لا يوجد فى جسم الإنسان إلا فى حالة الأعين ونادرا ما تكون مؤثرة .

فى الفيديو والتليفزيون يتم التفريغ عن طريق مفتاح الكروماكى وفيه يتم دمج مشهدين بواسطة حذف خلفية الكروما ويكون الشئ المتبقى وهو ممثل مثلا مفصولا عن الخلفية بإضاءة الكونتر والباك لايت .

أما فى السينما فتتم هذه العملية عن طريق تقنية الكاش والكونتر كاش وهى عملية معقدة وتمت فى الأفلام التى مزجت بين الحركة الحية والرسوم المتحركة . وفى الفوتوغرافيا يتم الفصل بواسطة برنامج الفوتوشوب وفى الثلاثه تقنيات لا يتغير لون الكروما من الأزرق إلي الأخضر وحتى الرمادى تبعا لنوعية التقنية فوتوغرافيا كانت أو تليفزيون .

٦ – المفتاح KEY :

وفيه ممكن إضافة كتابة الكترونية على الصورة (الكتابة القادمة من الفيديوفونت) .

الفصــــل الرابـــع

قــواعـــــد الإخـــراج التليفزيونـــــي

أولاً : أساسيات الإخراج التليفزيوني :

* من الأساسيات فى الإخراج قراءة النصوص المراد تنفيذها بغض النظر عن أنواعها سواء كانت مواد تعالج مواضيع مباشرة أو غير مباشرة وسواء كانت برامج محددة أو برامج مسلسلة وسواء كانت تمثيليات أو أغاني أو أحاديث فقراءة النص شئ أساسي لكل عمل وعند القراءة يجب أن يبحث المخرج عن الأشياء الآتية : الموضوع , الجو العام , الشخوص , المؤثرات , طريقة العرض .

* عند القراءة والبحث فى النص يجب على المخرج أن يضع فى حسابه الإمكانيات المتوفرة لديه وهى تنحصر فى الأتى : مكان العمل , معدات العمل , الطاقات البشرية التى ستنفذ العمل , الإمكانيات المادية المتوفرة لديه , الوقت اللازم لتنفيذ العمل .

* إذا لم يخطط للعمل فى وقت كاف ولم يعطه حقه من الدراسة والبحث فسيكون عملاً وليد اللحظة واحتمالات الفشل فيه ستكون كبيرة ولذلك لا تحاول أن تحمل نفسك ما لا طاقة لك به ولا تقدم على تنفيذ عمل لا تكون مقتنعاً به قناعة تامة .

* من الأساسيات فى الإخراج التليفزيوني أن تلم بقواعد الإضاءة والصورة والصوت فبواسطة قواعد الإضاءة تستطيع أن تحدد معالم الشئ المراد تصويره وبواسطة قواعد الصورة تستطيع أن تحدد الصورة المعبرة المريحة بالنسبة للمشاهد وبواسطة قواعد الصوت تستطيع اختيار النبرات المعبرة والمقنعة للمشاهد المستمع (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٢٤٥) .

ثانياً : القواعد الأساسية فى الإخراج التليفزيوني :

١ - قواعد الإضاءة :

هناك من يرى أن الضوء هو الأساس الأول فى بناء الصورة وأن المصادر الضوئية ليست مجرد أدوات أو أجهزة للإنارة وإنما هى أشبه بالحروف فيمكن استخدامها فى تكوين جمل ضوئية أشبه بالجمل الكلامية او الجمل الموسيقية وهى بذلك تعتبر أهم وسيلة فى يد مدير التصوير (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٨٣) .

(أ) وظائف الإضاءة :

وتؤدى الإضاءة دوراً مهماً بالنسبة للصورة التليفزيونية على النحو التالي :

* الوظيفة الإيحائية وخلق الإحساس بالواقع أو إضفاء حالة الترقب والتوقع على جزء معين من محتويات اللقطة أو المشهد .

* الوظيفة التشكيلية والتى تتداخل مع الأغراض الجمالية للإضاءة ولكنها تختلف عن الغرض بتوظيفها من قبل المخرج ومدير التصوير كنسيج مركب من بقع ضوئية وظلال ويرمز لنوع من الديكورات التجريدية فى بعض الأعمال التليفزيونية (العبيدى : ١٩٩٥ : ٨٢) .

* تحقيق جمال الصورة التليفزيونية .

* لفت نظر المشاهدين إلي موقع الحدث وتأكيد وجود الموضوع فيه .

* إشعار المشاهدين بالوقت الذى تجرى فيه الأحداث إن كان صباحاً أو ليلاً أو صيفاً أو شتاءً .

* التعبير عن موضوع البرنامج أو موضوع الفيلم فإذا كان الموضوع تراجيدياً فإنه يحتاج إلي أنوار وظلال متناقضة تماماً وإن كان فكاهياً فإنه يحتاج إلي أنوار ناعمة بهيجة .

* الإيهام بالعمق أو بالبعد الثالث أي بُعد الأشياء أو قربها (عطا الله : ١٩٩٧ : ٣٥) .

وللإضاءة معايير وأغراض فنية وجمالية وتكوينية يؤخذها المخرج بكامل الاعتبار وهى على النحو التالي : معايير الإضاءة – نوع الإضاءة – اتجاه الإضاءة – شدة الإضاءة (العبيدى : ١٩٩٥ : ٨٢) .

(ب) أنواع الإضاءة :

تنقسم الإضاءة إلي نوعين هما :

١ – **إضاءة الأشخاص :** وتنقسم إلي :

***الإضاءة الرئيسية Key Light :** وهى النور الذى يلقى الظلال الأساسية ويعطى الاتجاه الرئيسي للإضاءة بشكل عام (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٨٤) .
وهى شديدة التوجيه وتعطى مساحات ذات قمم ضوئية عالية كما إنها تلقى ظلالاً وتبرز شكل الأشياء وتزود كل المساحات فى الديكور بالإضاءة (عطا الله : ١٩٩٧ : ٣٧) .

* **الإضاءة الخلفية :** وتوضع خلف الموضوع على الجانب المواجه للكاميرا وتصوب نحو رأس وكتف الممثل أو الضيف أو مقدم البرنامج وهذا النوع من الإضاءة يحقق غرضين :

– فصل الموضوع عن الخلفية أى أنها تحقق العمق أو البعد الثالث .
– إضفاء بريق على شر الشخص .

* **الإضاءة التكميلية :** تستعمل لملء مساحات الظلال المتبقية على الشخص بعد ضبط النوعين السابقين من الإضاءة وهى دائماً إضاءة ناعمة ومنتشرة وتكون شدتها أقل من شدة النوعين الأولين من الإضاءة (عطا الله : ١٩٩٧ : ٣٧) .

٢ – **إضاءة الديكور :** إذا لم تكف إضاءة الأشخاص بأنواعها الثلاثة لإضاءة الديكور وذلك عندما تكون بعيدة عن الخلفية فإنه ينبغى فى هذه الحالة استخدام عدة وحدات ضوء إضافية لإضاءة الخلفية أو حوائط الديكور التى لم تصلها إضاءة الأشخاص (عطا الله : ١٩٩٧ : ٣٩) .

وهناك من يرى أن الإضاءة تنقسم إلي عدة أنواع هى :

* إضاءة أمامية : ويكون اتجاهها مثل اتجاه الكاميرا أى الوجه موازياً لمحور العدسة ونحو الموضوع رأساً .

* إضاءة جانبية : وتكون على يمين الموضوع أو على يساره سواء كانت متجهة إلي أعلى أو إلي أسفل .

* إضاءة علوية : وتكون فوق الموضوع موجهة الى أسفل .

* إضاءة جانبية خلفية : وتكون من خلف الموضوع من اليمين أو اليسار من وضع عال أو من الأرض .

* إضاءة خلفية : وتكون خلف الموضوع تماماً وغالباً ما يكون وضعها عالياً وفى بعض الأحيان توضع منخفضة جداً على الأرض .

ويكون المصور فى التصوير الخارجي أقل سيطرة على الإضاءة إلا أن سيطرته زادت باضطراد باستخدام لوحات عكس الضوء لإضاءة الأجزاء المظلمة من الصورة وتصنع هذه العواكس من معدن لامع كى تعكس ضوءاً حاداً مباشراً أو من الخشب المغطى بطلاء أبيض لتعطى ضوءاً خافتاً وناعماً (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٨٥)

والمعرفة بالإضاءة يترتب عليها :

* المعرفة بالألوان لأن الألوان والإضاءة يلعبان دوراً كبيراً فى إضفاء جو معين على العمل المنفذ كذلك فإن الصورة المرئية ذات أبعاد ثلاثة وذلك يترتب عليه * معرفة بالظلال وعلاقتها بمناطق الوضوح والتلاشى .

* المعرفة بالخدع الضوئية ولابد وأن يكون قرار المخرج فيها حاسماً تكون أو لا تكون وفى حالة قراره بأنه سيستخدم هذه الخدع لابد وأن يتوفر لديه السبب المقنع بوجودها بالنسبة للمشاهد وليس بالنسبة للذين يعملون معه .

* أن يستعين المخرج بالمتخصصين فى الإضاءة لمساعدته فى خلق جو معين .

وأن يطرح التصور الذى يراه مناسباً للعمل الذى يقوم بتنفيذه (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٦) .

٢ – قواعد الصوت :

لابد أن يلم المخرج بقواعد الصوت المتمثلة فى التالي :

* طبقات الصوت والاستفادة من الإمكانيات الصوتية المتوفرة لدى الفنانين العاملين معه فى العمل للتعبير عن مواقف معينة

* معرفة إمكانيات الآلات الخاصة بالمعالجة الصوتية حتى يمكنه الاستفادة منها مثل الميكروفونات وأنواعها .

* معرفة المؤثرات الصوتية والتى يمكن الاستفادة منها .

* الاستفادة من المتخصصين فى فن الصوت ولا يترك لهم الحبل على الغارب حيث يكون له الرأى الأول فى التعبير بالطريقة التى يراها مناسبة لتصوره فى إخراج العمل (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٦) .

٣ – قواعد الصورة :

للصورة قواعد أساسية لابد وأن يراعيها المخرج وهى :

أولاً : الصورة من الجانب الفنى :

(١) الوضوح :

لابد أن يلم المخرج بقواعد وضوح الصورة وهى تتلخص فى الآتي :

* مجال الرؤيا الواضحة وذلك بأن يوضع الشىء المراد تصويره على مسافة معينة من آلة التصوير ولكل آلة تصوير مجال رؤيا محدد .

* يجب الانتباه الى الأشياء المراد تصويرها مع بعضها بحيث توضع بمسافات يمكن معها ضبط مجال الرؤيا ومجال الرؤيا هذا يغطى مسافة معينة ومحددة وعليه يمكن للمخرج الماهر استغلال تلك المسافة بالكيفية التى يراها وتكون صورته فى مجال الرؤيا الواضحة .

* يجب الحرص على وضوح الصورة من الناحية الفنية .

(٢) التناسب :

لابد أن يلم المخرج بقواعد تناسب الصورة وهى تتلخص فى الآتي : مناطق الحرارة ومناطق البرودة .

* يجب أن يراعي المخرج المناطق الحارة هى المناطق التى تتركز فيها الإضاءة بشدة وتكون ساطعة .

* يجب أن يراعي المخرج مناطق البرودة هى المناطق التى تكون فيها الإضاءة خافتة وشبه مظلمه .

* يجب على المخرج مراعاة مناطق الظلال حيث أن الظل جزء مهم من الصورة لأن صورة بلا ظلال هى صورة غير معبرة التعبير التام .

* يجب أن يراعى المخرج ألا تطغى الظلال على كل الصورة لأن الصورة التى يغلب عليها الظل هى أيضاً صورة غير كاملة التعبير إلا إذا كان يقصد من وراء ذلك خدعة معينة ولكن ليست بقاعدة .

(٣) التناسق :

لابد أن يلم المخرج بقواعد تناسق الصورة وتتلخص فى الآتي : التقارب والتدرج فى الألوان وذلك بأن يعالج الألوان المستخدمة سواء فى الخلفيات أو فى المنقولات أو الملابس معالجة تحد من التناقض المشوه للصورة وبالطريقة التى تريح عين المشاهد (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٦) .

(٤) الهدوء :

على المخرج أن يكون ملماً بقواعد الهدوء فى الصورة والتى تتلخص فى الآتي : الانعكاسات والانكسارات وذلك بعدم اللجوء الى استخدام الأسطح العاكسة للإضاءة بكثرة وعدم اللجوء الى استخدام الصورة فى غير أشكالها الطبيعية بكثرة كأن تظهر إنساناً واقفاً على رأسه أو مائل بالجنب إلا فى حالات محدودة جداً .

(٥) الحجم :

لابد أن يلم المخرج بقواعد الصورة من حيث الحجم وهى تتلخص فى الآتى : للصورة العديد من الأحجام وكل حجم يعبر عن شىء معين فعليه وجب على المخرج الإلمام بتلك القواعد .

(٦) الشكل : وينقسم الى قسمين :

* أشكال فعلية : وهى التى تميز بها الأجسام المادية .

* أشكال خيالية : وهى التى تخلقها حركة عين المشاهد وهى تنتقل من جسم الى آخر هذه الحركة قد تأخذ شكلاً مثلثاً أو دائرياً .

وكل شكل ينتج عنه تأثير جمالى مريح فشكل المثلث يوحى بالقوة والثبات وتفيد التكوينات المثلثة فى تصوير المجاميع الصغيرة حيث يمكن إبراز الشخصية المهمة من بينهم بأن نجعلها أكثر ارتفاعاً .

ويستطيع الشكل الدائرى أو البيضاوى الذى يضم عدداً من الأشخاص أو الأشياء أن يحصر نظر المشاهد بداخله ومثال ذلك استخدام دائرة من الضوء تحيط بالممثل بينما تظل بقية المساحات الأخرى من الصورة فى الظلام مما يضمن عدم شرود انتباه المشاهد من مركز الاهتمام (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١١١) .

لابد أن يلم المخرج بقواعد الصورة من حيث الشكل وهى تتلخص فى أن للصورة أشكالاً تقدم بها وهى ما يعرف بالزوايا .

ومراعاة اختيار زوايا التصوير مهم جداً لأن الصورة المرئية تعتمد على الأبعاد الثلاثة فى إبراز معالمها وإيضاح الأشياء التى تحتويها وعليه لابد من اختيار الزوايا المناسبة لإظهار وإبراز الأبعاد الثلاثة للأشياء فمثلاً عند تصوير مبنى فإذا تم تصوير الواجهة فقط فإنه يبدو مسطحاً غير معبر التعبير التام ولتجنب ذلك نحاول إبراز ضلعان على الأقل لذلك المبنى كذلك من حيث تصوير وجه إنسان فإذا تم التصوير بزاوية مباشرة فإنه يبدو وكأنه مسطح وذلك غير مطابق للحقيقة

وعليه فإن أنسب زاوية لتخلص من ذلك بواسطة زاوية مقدارها ٤٥ درجة بحيث تبرز الوجه وجانباً منه (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٩) .

ثانياً : الصورة من الجانب التعبيري :

(١) التكوين :

هو الجمع بين عناصر الصورة المرئية فى علاقة منسوجة أى أن التكوين بالنسبة للصورة معناه وضع كل تفاصيل أو عناصر المنظر فى علاقة متآلفة بحيث تشكل توازناً يشعر المتفرج إزاءه بالراحة والاستحسان والقبول (عطا الله : ١٩٩٧ : ٤٠) .

والتكوين هو الجمع بين عناصر المنظر ومكوناته فى علاقة منسجمة مترابطة ذات كيان متناسق تشكل فى النهاية توازنا يمتع المشاهد ويفجر داخله مشاعر عميقة .ومن غير الممكن التعامل بشكل علمي وفنى مع التكوين كتشكيل جمالى ذى دلالات خاصة إلا من خلال فهم لغة التكوين والتى تتحدد عناصرها فى الخط والشكل والكتلة والحركة (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١٠٩) .

وللتكوين مؤهلات منها الشكل والتوازن والإيقاع والتناسق وذلك لخلق صورة تكون مريحة للمشاهد . والتكوين بالنسبة للصورة المرئية يعتمد على الزمان والمكان بالدرجة الأولى وإن كانت الحركة تعوق التركيز على التكوين فى بعض الأحيان إلا أنه يجب المحافظة على أساسيات التكوين بقدر المستطاع ومن أساسيات لغة التكوين ما يتمثل فى الخطوط : وهى تنقسم الى نوعين :

* منها ما هو فعلي كالخطوط التى توضع حدود الأشياء والأجسام مثل الخطوط التى تحدد المبانى والأشجار والسيارات والأثاث والبشر والحيوانات وقد تكون خطوط مستقيمة أو منحنية .. رأسية أو أفقية .. مائلة أو متنوعة .

* ومنها الخطوط الخيالية وهى التى تمثل الحركة فى الصورة وتخلقها العين بمتابعة حركة شئ معين كانطلاق سيارة وذلك بخلق خط أفقى أو انطلاق صاروخ وذلك بخلق خط عمودى أو صعود طائرة وذلك بخلق خط منحنى .

وكل خط من الخطوط الفعلية أو الخيالية يحمل معنى من المعانى فالخطوط المستقيمة توحى بالذكورة والقوة والخطوط المنحنية بنعومة توحى بالأنوثة والرقة والخطوط الرأسية الطويلة توحى بالوقار والقوة والخطوط المتوازية تعبر عن الحركة والعنف والخطوط المتقاطعة تعبر عن الصراع (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١١٠) .

أغراض التكوين :

* جذب انتباه المشاهد للموضوع وإقناعه وإشباع رغبته وحاجته فى مشاهدة جميع عناصر الموضوع وهذا الغرض يهتم به المخرج ويحاول إيصاله إلي المشاهد خلال اللقطة الواحدة . فاللقطة الواحدة ذات التكوين الجيد تقوم بعرض الموضوع بوضوح وجذب المشاهد وتحيق التأثير الدرامي (العبيدى : ١٩٩٥ : ٦٦) .

* التحكم فى مشاعر المشاهد وذلك من خلال التأثير العاطفى والدرامي وخلق المزاج الخاص باللقطة والمشهد وتهيئة الأجواء المناسبة وبمعنى آخر تحقيق الإرضاء العاطفى .

* خلق الإحساس الجمالي لدى المشاهد وإكسابه الراحة النفسية المطلوبة (عطا الله : ١٩٩٧ : ٤٠) .

(٢) الكتل :

وهى ما تحمله الصورة التليفزيونة من وزن للجسم الموجود بها أو الشخصية أو المساحة أو منها جميعاً .

وتزداد الكتلة المكونة من عناصر مختلفة قوة كلما كانت هذه العناصر مرتبطة معاً فى مجموعة واحدة وتسيطر الكتلة الضخمة على المنظر إذا وضع فى مقابلها كتلة أو أكثر من الكتل الصغيرة وهناك الكتل اللونية حيث يسيطر اللون الغالب مثل المساحة الكبيرة من الظلال الزرقاء أو السحب المحمرة بضوء الشمس فى الغروب (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١١٢) .

وتؤثر الكتلة على المشاهد وتسترعى انتباهه بما لها من ثقل وتزداد قوة الكتلة فى الصورة إذا انفصلت عن خلفيتها بالتضاد فى اللون أو الإضاءة وذلك حين تبرز حركتها منفصلة عن بقية الكتل المرافقة لها فى الصورة (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٠) .

(٣) الحركة :

الصور المتحركة لا تتحرك فعلا وإنما هى فى حقيقتها مجموعة من الصور الثابتة تسجل كل منها مرحلة من مراحل الحركة وعند عرضها فى توالى منتظم وفى سرعة زمنية محددة يحدث الايهام بالحركة نتيجة لنظرية استمرار الرؤية.

والحركة فى الصور المتحركة هى الحقيقة التى يعتمد عليها فن التليفزيون فهى جوهر الفيلم أو البرنامج التليفزيوني تتغلغل فى جميع نواحيها فى المرئيات وفى الحوار أو التعليق وفى الموسيقي وفى الصور المتتابعة والمعروف أن أية حركة لها سرعة فقد تكون سريعة أو معتدلة أو بطيئة وكل من السرعات له مدلول معين (عطا الله : ١٩٩٣ : ٦٨) .

* **الحركة البطيئة** : تعنى الهدوء والتأنى وقد تصل الى الكسل وهى ترمز الى الثبات والثقة والحزم أو التحقق من شئ والإمعان فيه أو التربص والعناد أو الرسوخ والتؤده .

* **الحركة المعتدلة** : تعنى الاعتدال الذى يبعث على الاطمئنان وهى تأخذ المظهر العادى المألوف لطبيعة الأشياء وذلك فى عدم تطرفها أو خروجها عن المألوف .

* **الحركة السريعة** : مظهرها النشاط الذى يبلغ حد الحماس وهى تدل على الحدة والعنف أو الشذوذ أو ما هو خارج عن المألوف وتدل أيضاً على الاقدام والمرح أو الانقضاض أو الفرار والهرب أما مدلولها العام فهو النشاط الحاد لأى نوع من المعانى ولذا فهى تصل بالشعور الى درجة الذعر لو زادت زيادة شديدة .

مصادر الحركة فى الصور المتحركة :

تنبع الحركة فى التليفزيون من ثلاثة مصادر رئيسية هى : حركة المرئيات – حركة الكاميرا – الحركة الناتجة عن اللقطات .

* **حركة المرئيات** : يؤثر الجسم المتحرك فى العين قبل الجسم الساكن فهو ادعى بالانتباه لنشاطه وحيويته وهذه الحقيقة هى أهم ما يشغل بال فنان الصور المتحركة فى التليفزيون وهو يبتكر فى ذهنه صور فيلمية تليفزيونية .

وقبل الحديث عن حركة المرئيات لابد من فهم معنى الكادر الذى يحدد الصورة التليفزيونية ومن المعروف أن عين الإنسان لا يحدها كادر معين فهى تحيط بالمرئيات فى أفق نصف دائرة تقريباً يبدأ من يمين الشخص الى يساره أما الصورة فى التليفزيون فطبيعتها تحتم وجود الكادر الذى يحدد مساحة الشاشة وهو يبدو كاطار يحصر المرئيات لهذا يجب أن تكون حركة المرئيات محصورة فى هذا الحيز أو الكادر وهناك أربعة اتجاهات بالنسبة للمرئيات (عطا الله : ١٩٩٣ : ٦٩) :

– حركة أفقية من اليمين الى اليسار وبالعكس .

– حركة رأسية من اعلى الى أسفل وبالعكس .

– حركة مائلة تبتعد أو تقترب بانحراف نحو المؤخرة أو المقدمة .

– حركة مواجهة تأتى من الداخل الى الخارج وبالعكس .

وعند التعامل مع حركة المرئيات فى برامج التليفزيون يواجهنا نوعان من الحركة :

– النوع الأول يكون موجودا أصلاً فى النص فهى الحركات الأساسية التى تعبر عن الموضوع وتسلسله ونموه وهذا النوع من الحركة يكون من اختصاص كاتب السيناريو أو معد البرامج أصلاً .

– النوع الثانى هو الحركات التى يبتدعها المخرج حسب مقتضى الحال فيرى إضافتها وذلك لخدمة الموقف أو المشهد أو لتأكيد الشخصية أو لأى سبب آخر يراه هو وهى تختلف من مخرج الى آخر حسب فهمه للموضوع وحسب تصوره ورؤياه الفنية .

يتضح من هذا أن الحركة لا تستخدم فقط لعرض الموضوع أو اعلام المتفرجين عنه وإنما لها دور تعبيرى فنحن نرقب مثلاً مشهداً لأم تضع ابنها فى السرير فإننا لا نفهم فقط ما يجرى بل نعلم أيضاً من حركات الأم التى قد تكون هادئة أو متسرعة , مطمئنة أو مرتبكة , نشيطه أو خاملة , واثقة أو مترددة , أى نوع من الشخصيات هى وكيف تشعر فى هذه اللحظة الخاصة وما علاقتها بابنها (عطا الله : ١٩٩٣ : ٧٠) .

حركة الكاميرا :

هناك نوعان لحركات الكاميرا هما :

الأول : حركة الكاميرا وهى ثابتة على الحامل : وهذه الحركة نوعان هما :

(أ) اللقطة الاستعراضية ويطلق عليها اسم بانوراما وهى حركة أفقية تقوم بها الكاميرا وهى ثابتة على محورها فوق الحامل ويتم فيها متابعة حركة المنظور أو الشيء المراد تصويره أو استعراض المنظر بشكل عام وتكون هذه الحركة من اليمين إلي اليسار أو العكس وقد تكون بطيئة أو متوسطة أو سريعة حسب مقتضيات الحال وتعرف باسم الحركة بان PAN .

(ب) اللقطة الرأسية وتعرف باسم تلتنج حيث تكون الكاميرا ثابتة أيضاً فوق الحامل ولكنها تقوم بحركة رأسية على محورها أثناء التصوير لمتابعة حركة المنظور أو الشيء المراد تصويره فى حركته من أعلي إلي أسفل أو العكس وقد تكون سريعة أو بطيئة أو متوسطة

الثاني : حركة تنتقل فيها الكاميرا من مكانها : وهذه الحركة تأخذ ثلاثة صور :

(أ) الحركة المقتربة أو الزاحفة إلي الأمام ويطلق عليها اسم (دوللى إن DOLLY .IN) وهى عبارة عن حركة الكاميرا تدريجياً فى اتجاه الشئ الذى يجري تصويره بحيث تقل المسافة بينهما شيئاً فشيئاً ومعنى هذا أن حجم المنظور

يتحول من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة أو الكبيرة دون توقف أو قطع وتعرف هذه الحركة باسم شاريوه أمامي .

(ب) الحركة المبتعدة أو الزاحفة إلي الخلف (دوللى أوت DOLLY .OUT) وهى عبارة عن تراجع الكاميرا تدريجياً من أمام الشئ الذى يجرى تصويره بحيث تزداد المسافة بعداً بينهما شيئاً فشيئا ومعنى هذا أن حجم المنظور ينتقل ويتحول من اللقطة القريبة أو الكبيرة الى اللقطة العامة أو البعيدة دون توقف أو قطع وتعرف باسم شاريوه خلفى .

(ج) الحركة المصاحبة (ترافلينج TRAFLENG) تتم بواسطة وضع الكاميرا على عربة أو حامل متحرك وتتحرك العربة وفوقها الكاميرا أثناء التصوير فى محازاة حركة المنظور الذى يجرى تصويره .

وهناك حركة أخرى تشبه الى حد ما حركتى الاقتراب والابتعاد وإن كانت الكاميرا لا تتحرك فيها إنما بواسطة عدسة خاصة هى عدسة الزووم أو العدسة متغيرة البعد البؤرى وهى عدسة يمكن تغيير بعدها البؤرى بسرعة اثناء التصوير دون توقف أو قطع بحيث يتغير حجم اللقطة عند عرضها على الشاشة من اللقطة العامة الى اللقطة الكبيرة فى حالة زوم إن أو من اللقطة الكبيرة الى اللقطة العامة فى حالة الزووم أوت (عطا الله : ١٩٩٣ : ٧١) .

وتوجد فروق أساسية بين حركتى الزووم وحركتى الاقتراب والابتعاد بالنسبة للنتيجة وبالنسبة للتأثير عند المتفرج أهمها :

١ – بالنسبة لحركة الابتعاد أو الاقتراب يشعر المتفرج وكأنه هو الذى يقترب من الموضوع أو يبتعد عنه أما فى الزووم فيشعر كما لو كان الموضوع هو الذى يقترب أو يبتعد عنه .

٢ – بالنسبة لحركة الابتعاد أو الاقتراب يحدث تغيير فى مكونات الصورة وخاصة فى الخلفية وذلك نتيجة لتغير فى زاوية التصوير ينتج عنه التغير فى مكونات وفى

خلفية الصورة عند الاقتراب أو الابتعاد أما بالنسبة للزوم فلا يحدث أى تغيير وذلك لأن الكاميرا فى الحالة الأخيرة لا تتحرك من مكانها بأى شكل من اشكال الحركة وإنما يحدث فقط تغيير للبعد البؤرى للعدسة بينما كل شئ فى مكانه (عطا الله : ١٩٩٣ : ٧٢) .

الحركة النابعة من توالي اللقطات :

تتكون برامج التليفزيون من مجموعة من اللقطات التى تتابع فى توالى منتظم وهذه اللقطات تتغير احجامها متراوحة بين اللقطة الكبيرة واللقطة العامة كماتتغير زوايا التقاطها من الزاوية العادية الى الزاوية غير العادية ومن الزاوية الموضوعية الى الزاوية الذاتية وان توالى هذه اللقطات يخلق نوعاً جديداً من الحركة تتميز به الأفلام وبرامج التليفزيون عن غيرها من الفنون المرئية وان هذه الحركة هى العامل الأساسي فى تحديد مدى سرعة الفيلم أو البرنامج التليفزيوني .

والمعروف أن حجم المنظر تحدده المسافة بين الكاميرا والموضوع كما تحدده أيضاً وبشكل أكبر العدسة المستخدمة فى التصوير ومن البديهي أن حجم المنظر انما يتحدد بالموضوع المراد تصويره والقاعدة انه ينبغى ان يكون هناك تعادل كامل بين نوع المنظر ومضمونه المادى من جهة وبين حجم اللقطة ومضمونها الدرامي من جهة أخرى فالمنظر مثلاً ينبغى أن يكون أكبر أو أقرب كلما كان هناك عدد أقل من الأشياء المطلوب ابرازها أو اذا كان محتواه أو دلالته الدرامية أكبر والعكس صحيح وذلك ما لم يقتضى الموقف الدرامي غير هذا (عطا الله : ١٩٩٣ : ٧٢) .

وبناء على ما سبق يمكن القول بأن المخرج التليفزيوني يمتلك نوعين من الحركة هما :

(أ) **حركة الكاميرا** : أى أن المخرج يطلب من المصور ومساعده تحريك الكاميرا نفسها سواء حركة رأس الكاميرا أو الكاميرا ككل وذلك باستخدام مرونة حركة حاملها الثلاثى وتأتي حركة الكاميرا على الشكل التالي :

* حركة **بان** وهى حركة رأس الكاميرا فقط حركة إلي اليمين أو اليسار .
Pan Left & Pan Right
* حركة **تلت** وهى حركة رأس الكاميرا حركة إلي الأعلى أو الأسفل .
Tilt Up & Tilt Down
* حركة **دوللى** وهى حركة حامل الكاميرا الى الخلف أو الى الأمام .
Dolly Back & Dolly In
* حركة **تراك** وهى حركة حامل الكاميرا الى الخلف أو الى الأمام أو الى اليمين أو اليسار Truck Shot (In , Out , Left , Right)
* حركة **آرك** وهى الحركة المتعرجة للكاميرا على حاملها The Arc
* حركة **الزوم** باستخدام مرونة حركة العدسة نفسها .
Zoom In & Zoom Out

(ب) حركة الموضوع : يخطط المخرج حركة الموضوع لتصبح حركة الكاميرا ممتعة ومتنوعة ومنسجمة مع إيقاع وانسيابية القصة ويجب أن تتحرك المواضيع إما نحو الكاميرا أو ابتعادا عنها وبشكل مباشر أو على شكل زوايا فإذا تحرك الموضوع مباشرة باتجاه الكاميرا من لقطة عامة إلي لقطة قريبة فمن الممكن تصوير المشهد دونما الحاجة إلي حركة الكاميرا (العبيدى : ١٩٩٥ : ٧٠) .

أهداف الحركة :

هناك بعض الأغراض الكامنة خلف الحركة هى :

* للتحرك من لقطة عامة أو متوسطة الى لقطة أقرب للموضوع .
* للتحرك من منظر قريب للموضوع الى لقطة أكثر عمومية .
* لتحويل الانتباه من موضوع أو مجموعة مواضيع لموضوع واحد أو عدة مواضيع .
* لتنويع التكوين وتحريك المواضيع للتغيير فى التوقيت والايقاع الدرامي .

* للحفاظ على منظر قريب للموضوع أو المواضيع بينما هم جميعاً فى حالة حركة .

* للإحلال بدلاً من المؤثرات البصرية فى بداية أو نهاية السلسلة (العبيدي : ١٩٩٥ : ٧١) .

كما تمتاز الحركة بخصائص نفسية وجمالية تستطيع أن تنقل مختلف الدلالات الشكلية والشعورية إلي المشاهد وتتعدد أنواع الحركة داخل الكادر ويحمل كل اتجاه فى الحركة دلالة شعورية ونفسية :

*** فالحركة الأفقية :**

تعبر عن السفر والارتحال وقوة الدفع فإذا كانت من اليسار الى اليمين سهلت متابعتها لأنها أكثر ألفة ونعومة أما إذا جاءت عكسية من اليمين الى اليسار فهى أقوى من مقابلتها ولذلك يجب استخدامها عندما نريد تصوير مقاومة درامية مثل حركة البطل نحو الشرير .

*** والحركة الرأسية الصاعدة :**

تعبر عن الأمل والنمو والتحرر من الوزن والمادة كما فى حالة تصاعد الدخان من الشمعة أو انطلاق صاروخ ويمكن استخدام هذه الحركة الصاعدة للتعبير عن الموضوعات الدينية وعن مشاعر المرح والانطلاق (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١١٢) .

*** أما الحركة الرأسية الهابطة :**

فتعبر عن الثقل والخطورة والقوة الساحقة وتتمثل فى حركة المطرقة أو مساقط المياه أو الأوناش التى تحمل كتلة هابطة وتحمل أيضاً معنى الإخفاق أو اقتراب الأجل أو الدمار .

*** والحركة المائلة :**

أكثر درامية من غيرها وتوحى بالقوى المعارضة والضغط وتخطى العقبات كما فى مشاهد المعارك ويمكن الإيحاء بالحركة المائلة من خلال إمالة الكاميرا فتنتج عن ذلك خطوط ديناميكية مائلة .

*** وتوحى الحركة البندولية :**

بالإحساس بالرتابة والضيق كما فى حركة ذهاب وإياب الشخص المتوتر أو الحيوان المحبوس داخل قفص(أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١١٣) .

وتحتاج كافة الحركات إلي تزامن فى حركة الموضوع والكاميرا ما لم تكن هناك رغبة فى الحصول على مؤثر غير اعتيادي فحركة الكاميرا يجب أن تتزامن مع حركة الموضوع فعندما يتحرك الموضوع تتحرك الكاميرا وإذا توقف الموضوع توقفت الكاميرا وينتج عن تزامنهما انسجاماً ورشاقة فى الحركة تتلاءم وإيقاع الفعل الداخلي للمشهد (العبيدى : ١٩٩٥ : ٧٤) .

٤ – التوازن :

هناك نوعان من التوازن وهما :

* **التوازن التقليدى المتماثل :** وهو ما يراعى التماثل والتساوى فى كافة العناصر المكونة للصورة وبذلك نخلص الى نتيجة تساوى فى شد الانتباه بالنسبة للأجزاء المكونة للحدث والصورة معاً .

* **التوازن الحر غير المتماثل :** فهو لا يراعى التماثل والتساوى فى كافة العناصر المكونة للصورة ويوحى هذا النوع بالحيوية وتوفر عنصر الصراع حيث يكون الاهتمام مركز على أحد جوانب الصورة فقط .

<u>غير أن للتوازن قواعد يجب مراعاتها ومن تلك القواعد الآتي :</u>

– الجسم المتحرك يزيد وزناً عن الجسام الثابتة بغض النظر عن الحجم (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥١) .

– الجسم الذى يتحرك اتجاه المشاهد يكون أكبر وزناً من الذى يتحرك عكس ذلك .

– الجسم المنعزل يكون أكثر وزناً من الجسم المتداخل مع أشياء أخرى .

– الجسم المنتظم يكون أكثر وزناً من الأجسام الغير منتظمة .

– الجسم الغريب يكون أكثر وزناً من الأجسام المألوفة .

– الجسم الفاتح أكثر وزناً من الأجسام القاتمة .

– الجسم الموجود فى النصف العلوى من الصورة يكون أكثر وزناً من الموجود فى أسفلها .

– الجسم الموجود فى الطرف الأيمن يكون أكثر وزناً من الموجود فى الطرف الأيسر .

– الجسم الموجود فى أحد طرفى الصورة يكون أكثر وزناً من الموجود قرب مركزها .

– الجسم الممتد رأسياً يكون أكثر وزناً من الجسن المائل .

٥ – المضمون :

هو ما تريد الصورة أن تنقله الى المشاهد والمضمون ينقسم الى جزئين :

*** الأول المضمون الفنى ويعني :**

إن أى صورة مرئية تخبر عن شىء ما وعليه يختلف أسلوب الأخبار باختلاف اللقطات فعندما نريد أن نعطى معلومة عامة نستخدم اللقطة العامة وعندما نريد أن نحدد المعلومة ونفصلها فإننا نستخدم اللقطة القريبة أو القريبة جداً وبين اللقطة القريبة والقريبة جداً يوجد العديد من اللقطات وعليه يجب الانتباه الى الربط بين ما نريد أن ننقله الى المشاهد واللقطة التى التى يتم النقل بها كما يجب أن نراعى أسلوب النقل بين اللقطات حيث أنه من غير المستحب أن ننقل من لقطة عامة جداً الى لقطة قريبة جداً بدون استخدام وسيط .

*** المضمون الفكرى أو الأدبي :**

ويختلف فهمه من بيئة لأخرى (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٢) .

٦ - الاتجاه :

هو أن نراعى أن الأشياء المصورة كلها تسير فى اتجاه متناسق غير متضارب وذلك بالمحافظة على ما يسمي بالخط الوهمى فى الصورة وذلك يبرز عندما نغير خط سير الأشياء بمقدار ١٨٠ درجة عكس الاتجاه الأصلى لها ويقع المخرج فى هذا المطب إذا لم ينسق وضع آلات التصوير مع مجرى الأحداث المراد تصويرها (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٣) .

الفصــل الخامــس

أنــواع اللقطــات وزوايــا التصويــر

١ – لقطة بعيدة جداً Extrem Long Shot (X L S) :

وهى اللقطة التى تصور من مسافة بعيدة وتظهر مساحة كبيرة من الموقع المصور وفيها يمكن إظهار مساحة كبيرة من منظر طبيعى من مسافة بعيدة أو إظهار جزء كبير من مدينة أو مزرعة أو مجموعة حقول كما يمكن بواسطتها إظهار مجاميع بشرية بأعداد كبيرة كالجيوش فى حالات المعارك وغيرها ويسميها البعض لقطة تأسيسية (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٨).

وهى عادة لقطة خارجية وتستخدم هذه اللقطة كإطار مكانى لتحديد اللقطات التالية ويطلق عليها أحياناً اللقطة التأسيسية وتبدأ معظم الأفلام المصرية القديمة بتلك اللقطة حتى يسهل على المشاهد معرفة مكان الأحداث وطبيعته ويكثر استخدام اللقطات البعيدة جداً فى الأفلام الملحمية والتاريخية والحربية لتحديد العلاقات بين الشخصيات والمكان المحيط بهم (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٥٦).

٢ – لقطة بعيدة Long Shot (L S) :

وتسمي لقطة عامة ويظهر فيها جسم الممثل كاملاً وتحيط به تفاصيل المكان واستخدمت بكثرة فى معظم الأفلام الكوميدية المصرية القديمة حتى يمكن للمتفرج متابعة حركات نجوم الكوميديا ذلك إنه يمكن عن طريقها مشاهدة حركات الجسم المختلفة بالإضافة إلي تعبيرات الوجه الأساسية وتعتبر هذه اللقطة من الأوضاع المهمة لتقديم الشخصيات حيث نراها بالكامل مع الاستفادة من علاقاتها بالمكان ومشتملاته وتتيح هذه اللقطة فرصة أكبر لبيان علاقات الشخصيات ببعضها

ولاستثمار الإضاءة والمزاج النفسي وإن كانت تفقد القدرة على التركيز أو الرؤية عن قرب (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٥٦) .

٣ – اللقطة المتوسطة Medium Shot (M S) :

وهى التى تضم شخصاً أو مجموعة أشخاص من الركبة أو الخصر حتى قمة الرأس بحيث يعلوه بضع سنتيمترات حتى نهاية الكادر العلوى وقد تضم شخصاً واحداً أو اثنين أو ثلاثة أو تكون كتفية أى تشمل شخصين يعطى أحدهما ظهره للكاميرا والآخر يواجهها ويكثر استخدام هذه اللقطة حين يتواجد البطل والبطلة أو يتواجه خصمان .

ومن وظائف هذه اللقطة أنها تفيد فى الانتقالات من اللقطات البعيدة إلي اللقطات الكبيرة والعكس أو تلعب دوراً فى مشاهد العرض الأولية فى الدراما ويكثر استخدامها فى المشاهد التى تتميز بكثرة الحوار وهذا الحجم للقطة يعد حجماً مفضلاً لأنه يعطى قدراً متوازناً من الوضوح للشخصيات وانفعالاتها وعلاقاتها مع المكان .

٤ – لقطة كبيرة أو قريبة أو مكبرة Close Up : (C S) :

وفيها يتم التركيز على شئ صغير نسبياً كالوجه فقط أو جزء من الحركة أو سكين أو فنجان قهوة وهى تضخم حجم الشيء عشرات المرات والمراد منها هو الإحساس بأهمية الأشياء المصورة واللقطة الكبيرة تقتطع الشيء من سياقه المكاني وتضخمه وتكبره على الشاشة مما يوحي بأن ذلك يمثل لحظة كبيرة درامياً .

ومن جماليات استخدام اللقطة المكبرة أنها تدخل المشاهد فى عمق الشخصية وتجعل اقترابه منها حميمياً وقد تكفي حركة شفتين تهمسان بكلمة ما يفوق عدة جمل من الحوار أو الاقتراب من عقارب ساعة مما يزيد التشويق أو اتاحة الفرصة للمشاهد ليقرأ كلمات خطاب أو عبارة مهمة لها دلالتها الدرامية (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٥٨) .

٥ – لقطة قريبة جداً (X C S) : وفيها يمكن إظهار جزء من الوجه أو الرأس كاملاً وتظهر شيئاً محدداً جداً (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٨) .

٦ – لقطة ذات بعد بؤرى عميق Deep Focus

٧ – لقطة مرتدة أو لقطة مبتعدة فجأة Zoom Out

٨ – لقطة منقضة أو مقتربة فجأة Zoom In

كيفية الانتقال بين اللقطات :

١ – القطع Cut : هو الوسيلة الأكثر شيوعاً واستعمالاً للانتقال من لقطة الى أخرى وفيها يقطع الفيلم فعلاً ثم يتم تشذيب نهاية اللقطة المحددة وبداية اللقطة التالية ويتم وصل الطرفين والنتيجة هى الانتقال الصريح والمفاجئ من لقطة الى أخرى فى المشهد نفسه أو للربط بين مشهدين متتالين وقد يكون الانتقال خشناً او ناعماً وذلك يتوقف على منطق العلاقة بين اللقطتين أكثر مما يتوقف على آلية القطع .

٢ – الاختفاء والظهور التدريجي : وفيه إما أن تظهر الصورة تدريجياً Fade In من شاشة خالية تماماً ثم تتغير تدريجياً لتكشف الصورة الجديدة عن نفسها أو أن تختفى الصورة رويداً رويداً فى نهاية اللقطة حتى تصل إلي الإظلام الكامل Fade Out ثم يعقبها الظهور من الإظلام فى بداية اللقطة التالية .

وقد يكون الاختفاء بطيئاً أو متوسطاً أو سريعاً وكذلك الظهور لكن من المعتاد أن يكونا متماثلين فى السرعة .

ويعتبر الاختفاء بصفة عامة نهاية مرحلة أو ما يوازى إغلاق الستارة فى المسرح كما يعتبر الظهور بداية مرحلة أو ما يعادل فتح الستارة فى المسرح وهذا يعنى أن الظهور بداية مشهد ما والاختفاء نهاية مشهد آخر (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١٧٩) .

٣ – المزج Dissolve : وهو طبع مركب لاختفاء تدريجي مع ظهور تدرجي من دون أن تمر الشاشة بمرحلة إظلام كامل بل تظل تحتفظ بمستوى الإضاءة أو طبقتها ويبدأ اختفاء اللقطة الأولى مع بداية ظهور اللقطة الثانية بحيث نرى الصورتين مطبوعتين فوق بعضهما ومع استمرار التدرج تختفى الأولى وتبقى الثانية مع الاحتفاظ بسرعة التدرج أو طوله وقد يكون المزج طويلاً أو متوسطاً أو سريعاً . والاستخدام الشائع للمزج يتم للتعبير عن مرور فترة زمنية بين المشهد والمشهد الذى يليه أو لوضوح الانتقال من مكان إلي مكان فى مشهد جديد.

٤ – المسح Wipe : وفيه تبدو الصورة وهى تحل محل الصورة الأخرى بأن تمسحها من على الشاشة وكثيراً ما يأتى على هيئة خط مستقيم أو غير مستقيم يتحرك عبر الشاشة من أعلى أو من أسفل أو من اليمين أو اليسار وهو فى حركته يمحو الصورة الأولى وتحل محلها الصورة الثانية فى اللحظة نفسها ويتم ذلك بسرعات مختلفة وقد تكون الحركة أفقية أو راسية أو قطرية أو من أحد الأركان أو تتخذ أشكالا هندسية مختلفة .

وتعددت أشكال المسح وتعقدت خصوصاً فى التنويعات الإلكترونية فى التليفزيون ومنها المسح الحلزونى والمتعرج أو الدائرة التى تتسع أو المروحية ..

ويستعمل المسح بين اللقطات أو المشاهد التى تجرى فى وقت واحد فى أماكن مختلفة أو التى تعبر عن معنى واحد فى أزمنة مختلفة من ثبات المكان أو اختلافه مثل مراحل إقامة أحد المبانى أو تدرج التعارف بين شاب وفتاة حتى زواجهما (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١٨٠) .

زوايا التصوير :

المتفرج فى المسرح لا يتاح له سوى رؤية منظر عام لما يجري على خشبة المسرح ومن زاوية واحدة يحددها المقعد الذى اختاره بنفسه ليجلس عليه طوال المسرحية فليس من المتاح فى المسرح أن يغير المتفرج مكانه من آن لآخر أما فى التليفزيون

فإن الأمر يختلف تماماً حيث أن المشاهد لا يري المناظر مباشرة كما هو الحال فى المسرح وإنما يراها من خلال الكاميرا فتكون زاوية الرؤية بالنسبة له هى زاوية الالتقاط بالنسبة للكاميرا فزوايا التصوير هى الزوايا التى يتم منها التقاط الصور . (عطا الله : ١٩٩٧ : ٣٩) .

تعطى زاوية التصوير الصورة معني خاصاً يعبر عن موقف ورؤية المخرج تجاه موضوعه أو عن مضمون الموقف الدرامي فى الأحداث وتقرر الكثير من معنى الموضوع :

* فتصوير الشخصية من زاوية مستوى النظر تضع المشاهد على قدم المساواة مع الشخصية المصورة .

* أما الزاوية العالية : أى أن آلة التصوير تتجه إلي أسفل وذلك بوضع الكاميرا فى مكان مرتفع فإن المشهد داخل الصورة يبدو ضئيلاً مما يضفى عليه معنى الضعف والضآلة فتشعر المشاهد بالتفوق على الشخصية أو تحيله إلي شئ غير مهم (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٦٠) .

* أما الزاوية المنخفضة : أى التى تتجه فيها آلة التصوير إلي أعلى وذلك بوضع الكاميرا فى مستوى منخفض فإن المشهد داخل الصورة يبدو أكثر ضخامة من الحجم الطبيعي مما يضفى عليها معني العظمة والجبروت والقوة وتعطى المشاهد الإحساس بتفوق الشخصية وهيمنتها عليه (عطا الله : ١٩٩٧ : ٣٩) .

أنواع زوايا التصوير :

تصنف زوايا التصوير على أساس توظيف الزاوية أو مكان آلة التصوير بالنسبة للموضوع المصور على النحو التالي :

* **الزوايا الموضوعية :** يقصد بها الزوايا التى يرى بها المشاهد الأحداث وكأنه كان فى مكان الحدث ومن خلال عينيه وهذه الزوايا لا تنسب لأحد وكل الممثلين يظهرون فى اللقطات وكأنهم لا يدركون أن هناك كاميرا ولا ينظرون إلي العدسة

مباشرة وتعتمد غالبية الأفلام الروائية ومسلسلات التليفزيون على استخدام الكاميرا بشكل موضوعي ومن خلال تقطيع المشهد إلي عدة لقطات يمكن للكاميرا أن تكون أكثر تميزا من عين الإنسان العادية لو أتيح لها مراقبة المشهد لأن الكاميرا من خلال عدة لقطات متتالية تستطيع أن تعطينا الفعل ورد الفعل بعد لقطة عامة للحدث والمكان فلو كنا نشاهد مشهد وداع بين حبيبين يمكن للكاميرا أن تقترب كثيراً لنشاهد مشاعر الطرفين وقد نلمح مثلاً بعض مشاعر الخداع وعلى وجه أحدهما ... إن العين العادية التى تقف على مسافة من الحبيبين على محطة القطار لا يمكنها أن ترى ما تراه الكاميرا وهذا ما تمتاز به الكاميرا أيضاً حتى لو كانت موضوعية (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٦١) .

* **الزوايا الذاتية** : وهى الزوايا التي تري المشاهد إلي ماذا وكيف تنظر الشخصية وفى هذه الزوايا تحمل الكاميرا مكان عيني إحدى الشخصيات ويحل المشاهد فى حالة المشاهدة مكان ذات الشخصية ويرى الأحداث وكأنه مشارك فيها من خلال عيني الممثل كأن يشاهد الطريق الذي تسير فيه السيارة من خلال عيني السائق مثلاً أو أن تأخذنا الكاميرا إلي جزء صغير من مشهد مكان أحد الشخصيات وهو ينظر من فوق كتفي شخص آخر أو تتأمل الكاميرا ردود أفعال إحدى الشخصيات بحيث يتجاوب المشاهد مع ما يدور حوله .

ويشترط فى هذه اللقطات ضرورة أن تسبق بلقطة أو لقطات يفهم منها ذاتية الشخص الذى تحل الكاميرا محل عينيه كما يدرك المشاهد أن اللقطات أن اللقطات التالية هى ما يراه الممثل .

ويكثر استخدام اللقطات والزوايا الذاتية فى بعض مشاهد العودة إلي الماضي الفلاش باك حيث تقوم إحدى الشخصيات بسرد وقائع تمت فى الماضي من خلال عينها أو مشاهد التخيل أو الأحلام أو أن تحكى الأحداث من خلال الراوي كل شئ ويحكى عنه .

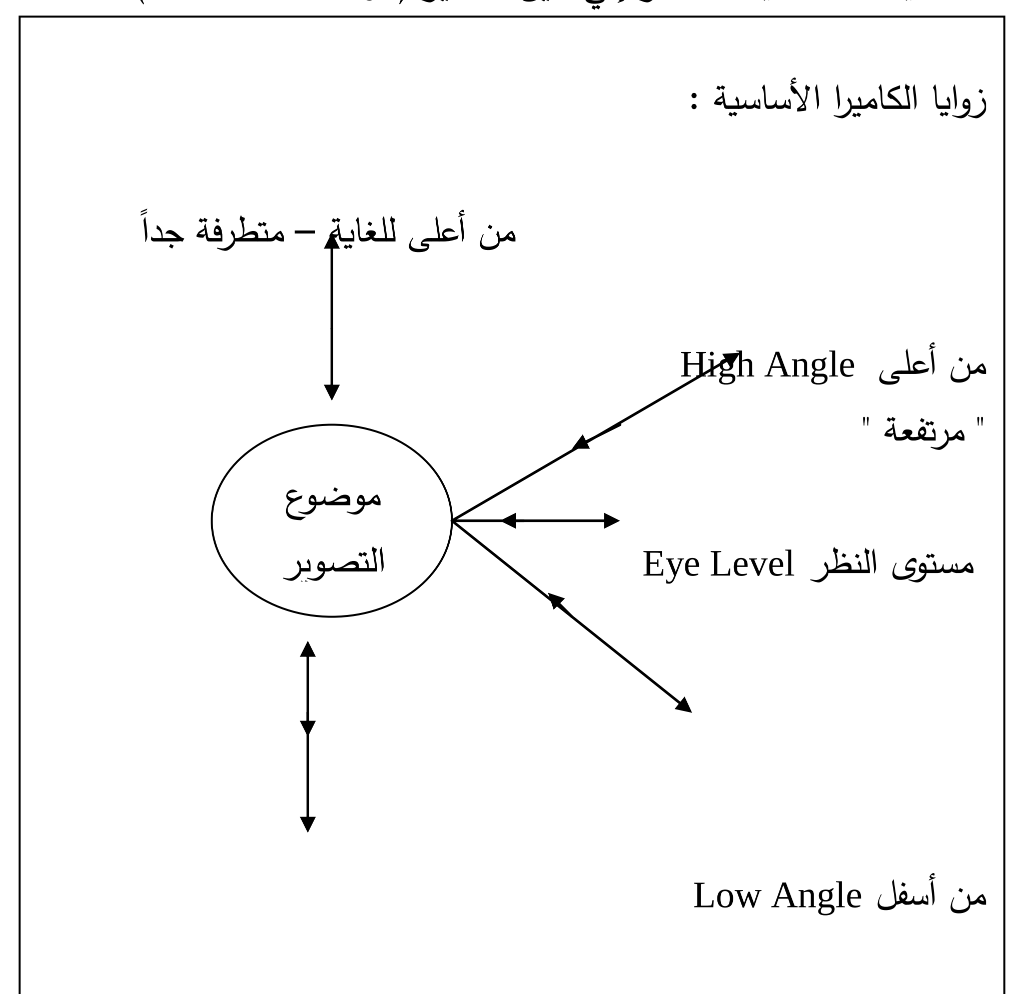
ومن الأخطاء الشائعة التي لا يدركها بعض المخرجين وكتاب السيناريو استخدام الزوايا الذاتية والتى تستلزم أن تكون الشخصية التي تحكى إما مشاركة في الحدث أو مراقبة له أي تكون قد رأته رأى العين فيبدءون السرد بهذه الطريقة ثم ما يلبث الكاتب أن ينسي أنه يسرد من خلال عيني (س) ويضع الأحداث لا يمكن أن يكون (س) قد رآها كأن يصور من خلال عينيه مثلاً حادثة طائرة مات كل ركابها وقد تصلح هذه الحادثة لأن تحكي من خلال الزاوية الموضوعية ولكنها من المستحيل أن تتم حكايتها من خلال شخص لم يكن ضمن ركابها الذين ماتوا جميعاً .أو أن تصور الكاميرا مشهداً من وجهة نظر أحد الأزواج نرى فيه نحن المشاهدين بعيني الزوج وبشكل موضوعي خيانة زوجته له وهو لم يكن موجوداً بالطبع ومن المستحيل أن نرى بعينه ما لم يره إلا إذا كان متخيلاً أو على شكل هلاوس مثلما الهلاوس التي كانت تنتاب محمود مرسي في فيلم زوجتي والكلب حين كان يتصور خلاعة زوجته واستجابتها للفتى الصغير نور الشريف وهى هلاوس مبعثها وطريقة أدائها يماثل ما كان يفعله هو فى شبابه مع زوجات الآخرين (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٦٢) .

* **زوايا وجهة النظر** : وهى لقطة تقع بين اللقطة الذاتية واللقطة الموضوعية وهى بشكل ما لقطة أو زاوية موضوعية وإن اقتربت من الذاتية وتختلف عنها فى أن المشاهد يري الأحداث وكأنه يرافق أحد الممثلين يرى من وجهة نظره وليس من خلال عينيه .

وتستخدم هذه الزاوية عادة حين يتواجد فى المشهد شخصيتان أو أكثر وفى هذه اللقطة لا تنظر الشخصية إلي العدسة مباشرة مثل الزاوية الذاتية بل تنظر إلي يمين أو يسار العدسة وهى تختلف عن الزاوية الموضوعية بأنها أكثر تداخلاً لأن الكاميرا ذاتها متداخلة بشكل مباشر فى الحدث وتمتاز عن الزاوية الذاتية بأنها لا تحمل مشاكلها التكنيكية فلا مشاكل مع المونتاج ولا توجد مشكلة نظر الشخصية

إلـي العدسـات أى إلـي عـين الكـاميرا ويتحـدد مكـان الكـاميرا فـى هـذه الزاويـة وفقـا للشخصـية التـى سيتم التصـوير من وجهـة نظرهـا وهـذا يعنـي أن الكـاميرا لابـد وأن توضع على نفس الارتفاع وفى ذات الجانب الذى توجد فيه الشخصية .

ويكثـر اسـتخدام هـذه الزاويـة فـى التصـوير لتشـرك المشـاهد فـى رد الفعـل بـين شخصيتين أو إذا تم استخدامها مع شخصية واحدة فهى فى هذه الحالة توضح ماذا تري الشخصية .ولتوضيح هذه الزاوية إذا افترضنا في لقطة أولي أن أحد المجرمين يفر هارباً من الشرطة يجرى على شريط السكة الحديد يلهث . ثم لقطة ثانية نراه يدير رأسه لينظر خلفه .. في اللقطة التالية نرى الشرطة تطارده ... لقطة ثالثة المجرم يجري بسرعة وهنا في اللقطة الثانية هي زاوية وجهة النظر حيث لا يمكن اعتبارها لقطة موضوعية فالكاميرا هنا لا تتحرك وكأنها الشخصية أو أنها لقطة ذاتية فالشخصية لا تنظر إلي عين الكاميرا (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٦٤) .



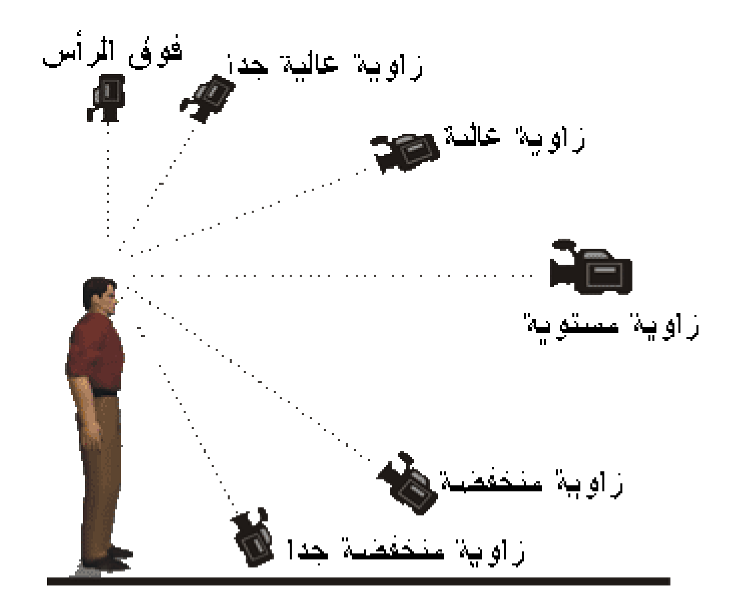
زوايا التصوير[1]

تعبر زوايا التصوير عن وضع الكاميرا الأفقي ، أو الرأسي ، أو المنحرف بالنسبة للموضوع المراد تصويره . ويتمكن المخرج عن طريقها من تحديد وضع الممثل أو الموضوع المراد تصويره داخل الكادر. كما أن لها تأثيرا كبيراً على كيفية إدراك المتفرج لهذا الموضوع ولحركته .

أولا : الزاوية الرأسية : Angle Vertical

وهى زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره , وتستخدم زاوية الكاميرا الرأسية لإظهار مدى سيطرة ، وسرعة الموضوع المصور (الممثل) داخل اللقطة .

وأنواع اللقطات حسب زواياها الرأسية هي :



[1] http://www.arabfilmtvschool.edu.eg/displayTechParts.asp?HeadID=219

١–لقطة مستوى العين : Eye- level shot

عادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد رأسياً مع عين الممثل ، إذا لم يكن هناك رغبة في إعطاء تأثير معين . وعندما يكون هناك أكثر من ممثل في اللقطة ، يجب أن تتوافق الزاوية الرأسية للكاميرا مع مستوى عين الممثل الذي لا يظهر في الكادر , لأن اللقطة في هذه الحالة تكون من وجهة نظره .



ولأن الكاميرا في لقطة مستوى العين تكون على مسافة ١٧٠سم من مستوى الأرض ، وهو نفس مستوى عين شخص عادى ينظر إلى الشيء المصور. لذلك تعتبر الزاوية القياسية بالنسبة لباقي الزوايا .

٢–لقطة الزاوية المنخفضة : Low – angle shot

هى اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور لتظهره أكثر طولاً ، وجلالاً ، وقوة. كما أنها تعزز من سيطرته ، وسرعته داخل اللقطة .



٣- لقطة الزاوية العليا : High- angle shot

هى اللقطة التي تظهر الشخص المصور من أعلى لتقزمه ، حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعي ، ويظهر في موقف الضعيف ، وهى بذلك تقلل من سيطرته وسرعته داخل اللقطة .



ثانيا : الزاوية الأفقية :Horizontal Angle

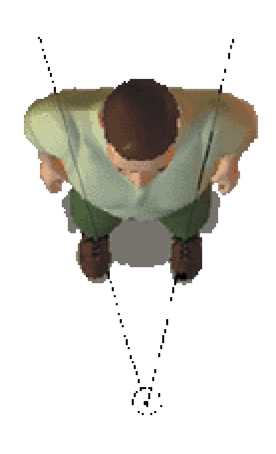
وهى زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا , وتستخدم الزاوية الأفقية للتحكم في العمق المراد إعطاءه للممثل.

وأنواع الزوايا الأفقية هى :

١- مواجهة : Full front face

وهى تضيف تسطيحاً للصورة ، لذلك يجب تجنبها إلا إذا كان هذا التأثير مطلوباً . وهى تخلق إحساس بالحميمية عندما ينظر الممثل إلى العدسة مباشرة .





٢ – ثلاثة أرباع مواجهة : Front ¾

وتتيح زاويـة الثلاثـة أربـاع رؤية جانبين من الموضوع المصور (الممثل)، لذلك فهي تزيد الشعور بالعمق , وتوفر تكوين سينمائي أكثر قوة .





وغالباً ما يتم تصوير الممثلين بزوايا ¾ لإعطاء الإحساس بالعمق ، وإظهار سمات الشخصية. ويجب عند تكوين زاوية ¾ مراعاة أن تكون العينان

ظاهرتان ، وإلا فستبدو اللقطة غريبة في عيني المتفرج . وكلما كان الممثل قريباً من الكاميرا ، كلما زاد ذلك من تأثير اللقطة. لذا يلجأ بعض المخرجين إلى تضييق الزاوية بين الكاميرا والخط الوهمى الذي يمر بمنتصف عين الممثل ، عند القطع من لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة .

٣-جانبية : Side angle

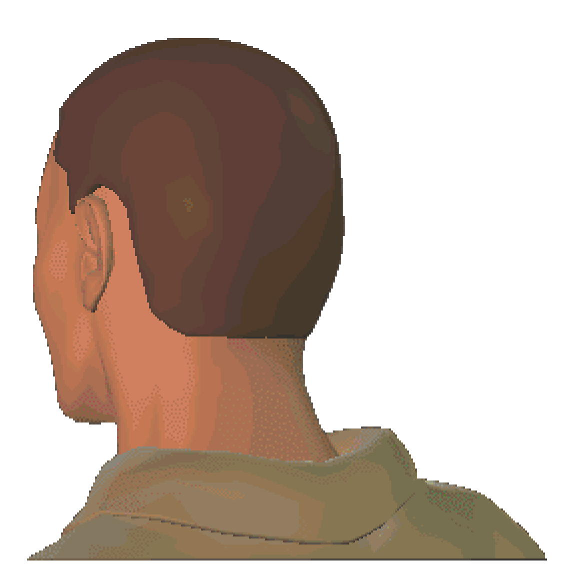
تعطى الزاوية الجانبية للممثل ، مثلها مثل الزاوية المواجهة ، نوعا من التسطيح للصورة، لذا يجب استبعادها ، إذا لم يكن هذا الانطباع مرغوبا. لأنها تولد لدى المتفرج إحساسا بعدم الانجذاب مع الشخصية المصورة .





٤- ثلاثة أرباع خلفية : Rear ¾

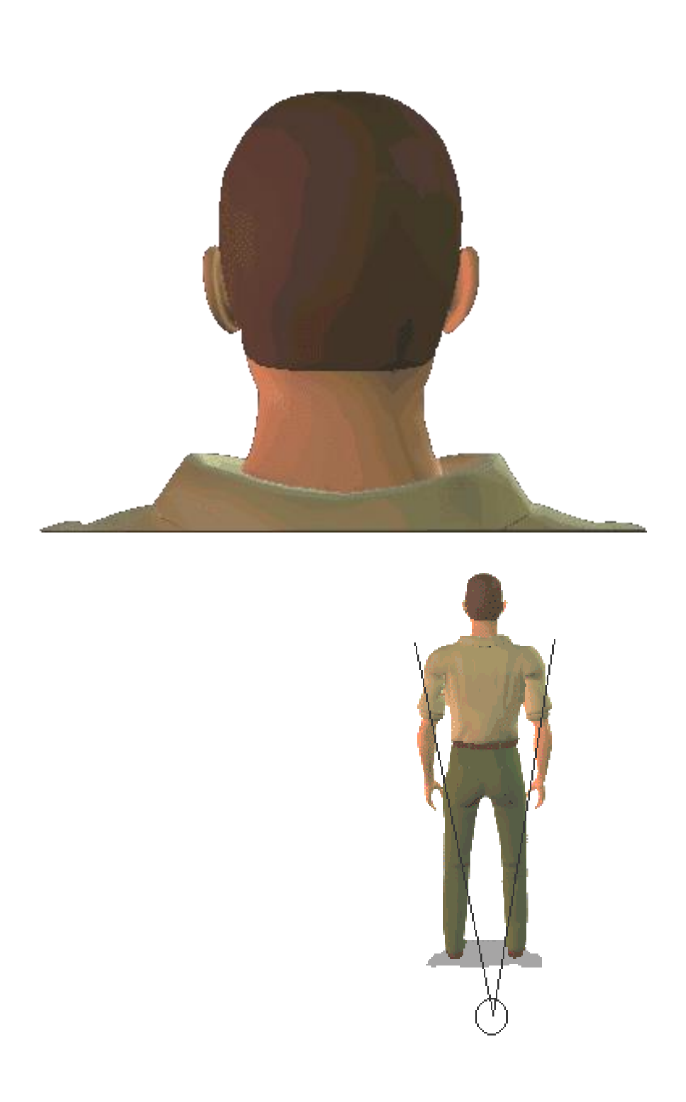
وهى تتيح رؤية ¼ جانب من موضوع التصوير، و٣/٤ من الناحية الخلفية.





٥- خلفية : Full rear

وهى زاوية خلفية تُظهر الجانب الخلفي تماما من موضوع التصوير.



ثالثا : زاوية الكاميرا المنحرفة : Oblique angle

يمكن الحصول على الزاوية المنحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها ، فتظهر الصورة مائلة هى الأخرى داخل الكادر, وتبدو لعين المتفرج في هذه الحالة بصورة غير طبيعية . لذلك يمكن استخدامها مثلا للتعبير عن حالة غير طبيعية تمر بها الشخصية .







زوايا وجهة النظر[١]

View Point Of

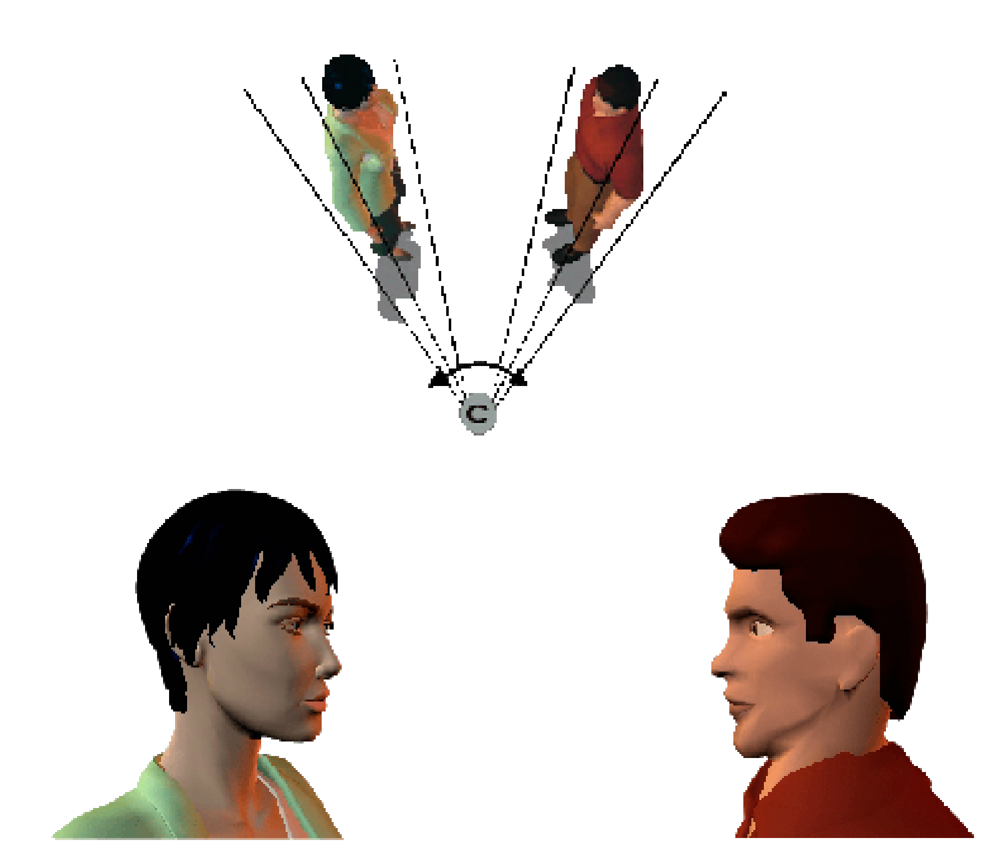
تقسم اللقطات من حيث وجهة النظر إلى ثلاثة أنواع :

١- اللقطة الموضوعية : Objective shot

تتخذ الكاميرا في اللقطة الموضوعية وضعاً محايداً ، لا يتبنى وجهة نظر أياً من الشخصيات داخل المشهد . وهو ما يعطى للمتفرج أفضل فرصة لمتابعة الحدث بلا تحيز .



(١) http://www.arabfilmtvschool.edu.eg/displayTechParts.asp?HeadID=219

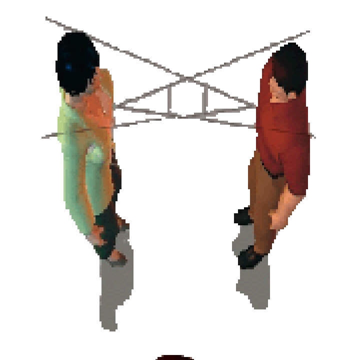


٢- اللقطة الذاتية: Subjective shot

هى رؤية للحدث من وجهة نظر أحد الممثلين داخل المشهد ، وتضع المتفرج مكان هذا الممثل مباشرة . ويكون استخدام اللقطة الذاتية ناجحاً عندما يتم توظيفها بشكل مناسب . بل إنها تصبح مؤثرة بشكل كبير عندما توضع بين لقطتين للممثل الذي يتم تصويره . فمثلاً إذا ما كانت اللقطة الأولى تصور الممثل ، ثم تأتى اللقطة الذاتية التي تصور ما يراه هذا الممثل ، ثم تُظهر

اللقطة الثالثة رد فعل الممثل لما رآه ، فإن ذلك الترتيب للقطات يساعد على توصيل الحركة , ووجهة النظر للمتفرج في وضوح تام.





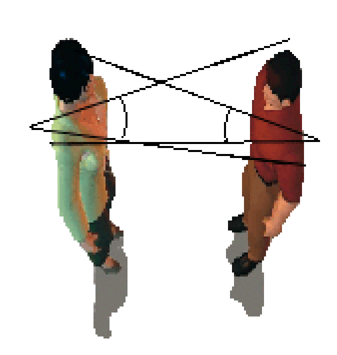



٣ – لقطة من فوق الكتف : over shoulder shot

كما يتضح من الاسم فإن هذه اللقطة ترصد الحدث من أعلى كتف أحد الممثلين ، أى أنها ليست من خلال عيني الممثل داخل الحدث مثل اللقطة الذاتية , ولا هى من وجهة نظر الكاميرا كما فى اللقطة الموضوعية .

والغرض منها هو زيادة شعور المتفرج بالمشاركة في الحدث، دون وضعه في محل الشخصية ، وهى أكثر الأنواع الثلاثة استخداماً .









الفصـــــل الســـادس

المخرج التليفزيونــي والتصوير

لا توجد طريقة معينة لإخراج عرض تليفزيونى وذلك لأن استخدام أسلوب أو طريقة ما ، إنما يخضع بالضرورة لمجموعة من الاعتبارات التى تتعلق بنوع البرنامج وطبيعته وتوفر إمكانيات معينة أو عدم توافرها ، كما يتعلق بشخصية المخرج وخبرته وفلسفته ونظرته الخاصة . وعلى هذا الأساس تختلف أساليب الإخراج اختلافا كبيرا ما بين البرامج التى تخضع فى تنفيذها للارتجال والتلقائية .. والبرامج التى تخضع لتخطيط بالغ الإحكام والدقة .

وبالرغم من ذلك لا يمكن القول بأن الارتجال والتلقائية فى تنفيذ بعض البرامج أو (عدم التخطيط المسبق) ، يعنى عدم الالتزام بالقواعد الأساسية أو القيام بأى عمل حسبما يكون . فلا بد وأن يكون هناك التصور المسبق لما سوف يفعله المخرج ، كما يجب أن يكون كل عضو فى فريق العمل على بينة وإدراك تام لما هو مطلوب منه ، وإلا فإن المخرج سيجد نفسه أمام مآزق لا تخطر على بال ، ومفاجآت لا حصر لها ، بداية من عدم وجود مقعد إضافى لأحد الضيوف ، إلى عدم وجود أحد الأفلام أو الأشرطة ،إلى أخطاء . يكتشفها فجأة . فى تنفيذ الإضاءة أو وضع رافعة الميكروفون .. فضلاً عن الإجهاد الذى لا يكون له ما يبرره ، والنتائج التى لا يرضى عنها أحد (شلبى : ١٩٨٨ : ٣٢٩) .

أولاً : الإخراج التليفزيوني التلقائي :

هناك حالات يتعذر فيها على المخرج أن يقوم بإجراء البروفات للعرض الذى يتولى تنفيذه . ومع ذلك فمن السهل أن يعثر على الشكل المقبول والمناسب الذى يقدم فيه برامجه .. ويكون عليه عندئذ أن يحدد الديكور داخل البلاتوه (المساحة التى تدور

فى نطاقها أحداث العرض) ، وان يحدد مواقع الكاميرات ، ويحدد اللقطات المطلوبة . وفى هذه الحالة يكون بإمكانه أيضاً أن يجرى معاينه مسبقة Precheck يتعرف خلالها على اللقطات الممكنة ، ومدى مناسبة الإضاءة ، والمكياج والملابس .. وأن يتأكد من درجة مواءمة الصوت بالنسبة لأوضاع الميكروفونات .. ثم يبدأ عمله على الفور .

أما فى الحالات التى يتعذر فيها تحديد قالب معين لسبب خارج عن إرادة المخرج كوصول فريق المنوعات قبل ظهور البرنامج على الهواء بوقت قصير فإنه يكون بوسع المخرج فى مثل هذه الحالة ان يلجأ إلي استخدام اللقطات الأمامية والمتقاطعة ، وأن يعين كاميرات للقطات تغطية ولقطات كبيرة فى منطقة عمل معينة والتنبيه على المؤدين وإبلاغهم بالقيود الضرورية المفروضة على تحركاتهم فى إطار المساحة المخصصة .

ومن خلال هذا الإجراء يصبح بوسع المخرج أن يختار من بين اللقطات المتنوعة التى يوفرها العرض لتفاصيل الحركات الفردية وحركة المجاميع ، وأن يوازن بينها فى معدلات وإيقاع مناسب .

وإلى جانب ذلك .. هناك بعض البرامج ذات الأشكال والقوالب الاعتيادية التى يطلق عليها اسم البرامج ذات النصوص غير الكاملة .. مثل برامج المقابلات والمناقشات وبعض نشرات الأخبار، والبرامج التى تقتصر على تقديم العازفين أو المطربين . وهذه البرامج أيضا لا تحتاج فى إخراجها إلى إجراء تجارب سابقة على العرض . فهى من البرامج التى أصبحت مألوفة لفريق العمل ، والتى لا تحتاج إلى مجهود أو إبداع أو تنويع للقطات موحية ،لأن ما يقوله المتحدث أو ما يقوم به العازف يكون أهم بكثير من الإقدام على تطوير اللقطة .. وعلى هذا النحو تمضى هذه النوعية من البرامج وفق(خطوط) محددة ، حيث يقوم المخرج عادة بتخطيط اتجاه

وموضع كل كاميرا .. ويقوم بتنفيذ برنامجه على ضوء وجهات نظره ، وعلى ضوء ما تتطلبه ظروف الإنتاج خلال عملية التنفيذ (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣٠).

ومعنى ذلك ببساطة .. أن التخطيط لتنفيذ هذا النوع من البرامج لا يخرج عن التأكيد من توفر الأجهزة والمعدات والمدخلات Insert من أفلام ولقطات فيديو وصور ثابتة .. مع وجود فريق عمل متكامل ومتعاون .. وعلى المخرج بعد ذلك أن يقدم سلسلة من اللقطات .. من خلال قرارات فورية على الهواء ، أو ما يطلق عليه القرارات الطائرة .

ثانياً : الإخراج التليفزيوني المخطط :

برامج النصوص الكاملة .. تعنى الإنتاج الضخم ، أو الإنتاج المركب أو المعقد . وهو إنتاج يقوم على وجود نص كامل (بل عدة نصوص فى بعض الأحيان) ، وعلى تخطيط وتحضير مسبق دقيق ، ويحتاج إلى مجهودات ضخمة سواء من المخرج أو من بقية الفنانين والفنيين المشاركين فى الإنتاج ، كما هو الحال فى التمثيليات والمسلسلات وعروض المنوعات والبرامج الاستعراضية التى يشارك فيها مئات الفنانين والفنيين فى بعض الأحيان . وسواء كان تنفيذ البرنامج يجرى داخل استديو أو فى موقع آخر خارجه .. فإن قاعدة الإنتاج الأساسية تبقى واحدة دون تغير (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣١).

وعلى ذلك .. ونظراً لأن هذه البرامج تستغرق فى إعدادها والتحضير لإخراجها وقتاً طويلاً (على عكس البرامج الصغيرة التى يمكن الإعداد لها بمشاورات تمهيدية قبل أيام أو ساعات قليلة من البدء فى تنفيذها) فإن التخطيط الدقيق والشامل يصبح ضرورة أساسية لا مفر منها ، ليس من أجل ضغط الإنفاق فقط ، بل من أجل الوصول إلى تحقيق الغرض المنشود ، وتحقيق نتائج مرضية ، ولن يتأتى ذلك إلا إذا اعد كل شئ بعناية قبل أن يصل إلى الكاميرا ، فمهما كانت قدرة المخرج ومهما كانت إمكانات آلة التصوير ، فإن ذلك لا يجدى شيئاً مع وجود

نص ضعيف ، وأداء رتيب هابط وإضاءة سيئة وخلفيات تقول شيئاً آخر غير الذى نريده ؟؛

وعلى هذا الأساس نجد أنفسنا أمام سؤال مهم يقول : كيف نبنى عرضا تلفزيونيا سليما ومثيراً قبل أن نصل إلى مرحلة استخدام الكاميرا ؟

المخرج وتصميم الديكور :

يبدأ التحضير عادة بدراسة النص ، ويتكون فريق التخطيط الأولى أو المبدئى (أو الأصلى) عادة من المنتج والمخرج وينضم إليهم مصمم المناظر فى بعض الأحيان ، وربما يكون هناك شخص واحد يتولى عملية الإخراج والإنتاج معاً . وخلال هذه الدراسة يتم تقدير الميزانية وتحديد فريق العمل ووضع الجداول الزمنية للإنتاج . وبينما يعتمد بعض المخرجين على مصمم المناظر فى إقامة (البيئة المحيطة) أو (الأغراض المحيطة) بالفعل أو الحدث (الموضوع) . والمقصود بذلك الديكور الذى يحتوى الحدث ويدور الفعل فى إطاره (شلبى : ١٩٨٨ : ٣٣٢).

ثم يتولى المخرج ترتيب أوضاع وحركة المؤدين فى هذا النطاق .. فإن البعض الآخر من المخرجين يحدد طبيعة ونوع وتفاصيل المنظر (الديكور) على ضوء ما يدور فيه من أحداث وما يتطلبه الواقع ، ثم يشرح ذلك لمصمم المناظر موضحاً تصوراته ومطالبه بشكل دقيق . ومن خلال رسم توضيحى لتوزيع الديكور على أرضية الاستديو . وبعد هذه المناقشة التمهيدية ، يقوم مصمم المناظر بإعداد خطة أولية موضحاً بها الأبعاد والمقاييس للديكورات المختلفة ، وغالباً ما يكون هناك رسم لكل ديكور على حدة ، موضح عليه الأبعاد والمقاييس والمساحات .

وفى هذه المرحلة المبكرة من التحضير ، قد يجد المخرج ضرورة لأن يشرك معه بعض المسؤولين عن الأعمال التنفيذية بالاستديو مثل مصممى الإضاءة والمكياج والصوت والملابس، لكى يعرف كل منهم ما هو مطلوب منه ، والاستئناس بآرائهم وتصوراتهم ،كل فى نطاق مسؤولياته وحدود تخصصه .

المخرج والمعالجة التليفزيونية للنصوص :

بعد أن يفرغ المخرج من عمليات التخطيط أو التحضير المبدئى وعمل القوائم الخاصة بالخدمات الإنتاجية وإنشاء الديكور والمتطلبات الفنية الأخرى ، يبدأ فى تحليل النص تحليلاً فاحصاً يعينه على أن يتصور فى مخيلته المشاهد المختلفة والصورة التى تعبر عن كل كلمة أو موقف أو حادثة أو فعل . إنه يفعل ذلك بطبيعة الحال من خلال عين الكاميرا .. ومن خلال مساحة وشكل شاشة جهاز الاستقبال وما يظهر عليها من لقطات فردية أو ثنائية أو جماعية .. قريبة أو بعيدة ، كبيرة أو متوسطة .. وما أن تتضح أساليب وطرائق المعالجة الفنية أمام المخرج ، حتى يشرع فى تصميم مواقع الكاميرات ، مستعيناً فى ذلك بالتصميم الذى يكون مصمم المناظر قد أعده لأرضية الاستديو ، والذى تظهر عليه مواقع المناظر والأثاث طبقاً لمقياس الرسم المستخدم (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣٣) .

وفى هذه المرحلة . وعند تعيين موقع الكاميرات . يستعين المخرج ببعض الأدوات لتحديد اللقطات (جهاز يعرف بهذا الاسم أو المنقلة) يرى عن طريقة مجال رؤية العدسة ، وعلى هذا الأساس يكون بوسعه أن يحدد : موقع ومكان الكاميرا ، وفتحة العدسة ، ومجال الرؤية الذى تقع فيه اللقطة . إن هذه المرحلة يجب أن تقتصر فقط على تحديد الخطوط الرئيسية أو المعالجة الرئيسية ، والمراكز الرئيسية للكاميرا ، وتحديد الكاميرات المخصصة لكل منظر وترقيم كل منها (كاميرا رقم واحد . كاميرا رقن اثنان .. وهكذا) .. ويحتاج ذلك إلى تقسيم النص إلى مشاهد مستقلة بالضرورة . إن هذه الخطة المبدئية للإنتاج ، أو خطة الكاميرا كما يطلق عليها فى بعض الأحيان ، عندما توضع إلى جانب الملاحظات والرسوم التخطيطية (الاسكتشات) الأخرى ، التى يدونها المخرج عادة على هوامش النص لتساعده على تركيب اللقطات .. يشكلان فى نهاية الأمر القاعدة الأساسية التى تقوم عليها كافة

التجارب (البروفات) بعد ذلك ... وعلى هذا النحو يتم تحليل العروض الضخمة وتقسيمها إلى لقطات فى سلسة من المشاهد المتلاحقة .

إلا أننا . وقبل أن نمضى بعيداً عن هذا الموضوع . ينبغى أن نؤكد كثيراً على أن المخرج لن يكون بوسعه أن يحقق نجاحاً يذكر فى التوصل إلى المعالجة الفنية المبدعة للعرض ، ما لم يدرك ويعى حقيقة دوره ، ويعرف كيف يقرأ وكيف يحلل النص (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣٤) .

فالمخرج وإن كان مفسراً للنص ، إلا أن مهمته لا ينبغى أن تقتصر على مجرد تجسيد ما كتبه المؤلف ، أو مجرد النقل والشرح ، بل يجب أن يدعم قيماً ومثلاً وأفكاراً ، وأن يجسد أهداف النص (أهداف الكاتب) برؤية فنية خلاقة تثير اهتمام المشاهد . وعلى هذا يكون على المخرج عند قراءة النص ودراسته أن يغوص إلى أعماقه بحثاً عن تلك الذروة أو الشحنة الانفعالية والفكرية والإنسانية التى كانت سر إلهام الكاتب وسر إبداعه ، وأن يحاول العثور على ذلك الهدف الذى يسعى إليه وأن يدركه ويعبر ويدافع عنه . إن ذلك هو موقف المخرج ورسالته ودوره وواجبه تجاه الجمهور ، وهو ما يعبر عنه المخرج الفرنسى **(لوى مال)** قائلاً:(إننى أتحول إلى صانع أحلام للجميع ، ولا أكتفى بعرض أحلامى لأحذر الجمهور ، ولكن لأعطيه جرعة قوية تجعله يغير حاضره ومستقبله ، ويكون فكره عما سيفعل فى حياته .. أننى أجعله يخرج إلى مجتمعه يغيره ، مجتمع يصنعه هو كما يريد وليس مجتمعاً يفرض عليه .. أننى أدعوه لأن يحول الحلم إلى حقيقة).

وبالرغم من أن المخرج يقرأ النص أكثر من مرة واحدة . إلا أن القراءة الأولى هى التى تشكل الانطباع الأساسى ، وتخلق عالماً متدفقاً من الصور التى تظل عالقة فى الذهن .. وفى هذه المرحلة يجب أن يكون لديه التصور الكافى لتوقيت العرض وإيقاعه والجو النفسى الذى يحكمه ويسوده ، فيعرف (أى ثقل سيتوفر لكل صورة ، ويعرف حسب مقتضيات الموضوع أى نوع من الإحساس بالوقت سيكتسبه كل

مشهد ، وهل يكون بطيئاً نسبياً أم يكون عنيفاً سريعاً) وبالنسبة لتطوير التوقيت بالذات ، يجب أن يتوقع المخرج مقدماً رد فعل المشاهدين بالنسبة لتدفق الصور وأن يخمن الواقع المرئى العام للقطة المنفردة ، وأن يحافظ على اهتمام المشاهد من خلال التطور العام للعرض (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣٥) .

وفى النهاية يمكن القول بأن المخرج إذا أراد صوراً واضحة ومعبرة ، فإن عليه أن يعيش مع النص (وأن تكون لديه آلة عرض تدور داخل مخيلته).. عليه أن يتصور مقدماً تفاصيل ومضمون كل صورة ستظهر على الشاشة ، وموقعها فى سياق العرض وتطوره .

أنواع النصوص التليفزيونية :

*** النصوص التليفزيونية غير الكاملة : Simi - Script :**

وهو بمثابة رسم تخطيطى يوضح خطوات تنفيذ البرنامج يوضح تنفيذ البرنامج لا أكثر. ومن ثم يكون أقرب إلى (الدليل التنفيذى) أو القائمة لكل من مخرج ومقدم البرنامج .. يتضمن الإشارة إلى الأدوات والمواد المستخدمة من لوحات وخطوط وعناوين ومدخلات insert (أفلام ولقطات فيديو وصور ثابتة) حيث يحدد على النص موقع ومدة عرض كل منها ، إلى جانب الإرشادات والتعليمات المتعلقة بمقدم البرنامج ولحظات ظهوره على الهواء ، والحالات التى يطلب إليه فيها التعليق أو الصمت .. ويستخدم هذا النوع من النصوص للبرامج والعروض التى يغلب عليها طابع الارتجال ، مثل برامج المناقشات والمقابلات والبرامج التى تتكون من أجزاء متفرقة ومتنوعة وبرامج الشرح والوصف (البرامج التعليمية) (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣٦) .

*** النصوص التليفزيونية الكاملة : Full Script :**

وهو نص يخضع فى إعداده لعدة مراحل على النحو التالى :

النص المبدئى أو (الأولى) ، ويكون بمثابة تخطيط للفكرة التى سيعالجها النص .
النص الخال بالبروفة .. ويستخدم للبروفة الأولى قبل الدخول إلى الاستوديو . وهو نص يفصل مواقع الديكورات والشخصيات والحركة والحوار .
النص الخاص بالكاميرا .. وهو نص (تنقيحى) يختص بالتعديلات والتغييرات المتعلقة بحركة الكاميرا أثناء إجراء البروفات .. ويتضمن هذا النص (مفتاح) أو إشارة الدخول لكل كاميرا (إشارة البدء) ، والصوت ، والانتقال وتعليمات البلاتوه .
ويخضع النص فى كتابته للعديد من الأشكال ، ومن كانت النسخة الشائعة (المفضلة) هى التى تأتى فى شكل عمودين رأسين يخصص الأيمن منهما للعناصر المرئية والتعليمات الخاصة بالإضاءة والدخول (البدء) Cue والانتقال .. ويخصص العمود أو الجانب الأيسر للحوار والصوتيات عامة . ومع ذلك فهناك المحطات التى تفضل القالب السينمائى الذى يأخذ شكل العمود الواحد ، والذى يوضح فى الهامش الأيمن التعليمات الخاصة بالانتقالات . أما التعليمات الخاصة بالفيديو والصوت فيشار إليها منفصلة فى العمود الرئيسى . وغالباً ما يقوم المخرج بتدوين ملاحظاته وتعليماته الشخصية التى تتعلق باللقطات والانتقالات ، فى شكل رموز وإشارات وملاحظاته . وعموماً فإن النص الذى يقوم على عمودين هو الأكثر استخداماً ومواءمة للعرض الضخمة والإنتاج الكبير .

*** النصوص التليفزيونية المساعدة :**

وهى النصوص الخاصة بالمعلومات الإضافية أو المعاونة وتكون بمثابة ملخصات لتدعيم النص الأصلى ، فتأخذ شكل نبذات عن الشخصيات والموضوع أو الفعل والحبكة (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣٧) .
أو يكون النص بمثابة قائمة تشير إلى تسلسل الحوادث أو ترتيب فقرات البرنامج ، فضلاً عن الإشارة إلى الوقت المحدد لكل فقرة ، أو لكل ضيف ، وأسماء المتحدثين

والمشاركين فى البرنامج ، وموقع الكاميرات والميكروفونات ، والمكان المحدد لاستخدام المدخلات الأفلام ولقطات الفيديو والصور الثابتة .

المخرج وبطاقة الكاميرا :

وهى (صفحة) تعد لكل كاميرا على حدة .. يحدد فيها موقع الكاميرا ومكانها الصحيح (وربما يكون ذلك مصحوباً برسم تخطيطى) ، واللقطات المحددة والمخصصة لكل منها (عدد اللقطات وأحجامها وأسلوب تنفيذها بما فى ذلك حركة الكاميرا وحركة الموضوع) .. وهذه البطاقة ، ليست بديلاً عن قائمة اللقطات (النص الخاص بالكاميرا Shot Sheet) ، والذى يشتمل على معلومات مختصرة لكافة اللقطات من جميع الكاميرات ، ويكون بمثابة إطار دليل عمل لتنفيذ البرامج الارتجالية التى لا تقوم على نص مكتوب (نص كامل) .

المخرج وإجراء البروفات الأولية :

يعد هذا النوع من التجارب التى تسبق الدخول إلى الاستوديو على قدر كبير من الأهمية ، وخاصة بالنسبة للعروض الكبيرة . حيث تجرى فيها مناقشات وافية لكافة مشاكل الإخراج ومتطلباته الفنية قبل البدء فى التنفيذ .

وبالنسبة لعروض الدراما والكوميديا بالذات ، فإن مثل هذه البروفات التى تجرى فى صالات خاصة أو فى مكتب المخرج أحياناً . تخصص أساساً لقراءة النص ، ومناقشة طبيعة الأدوار ووجهة نظر المخرج وملاحظاته ، وتبين الخطوط الأساسية للنص وأهدافه وبذلك تتضح أبعاد كل شخصية من شخصيات البرنامج ، ويقف الممثلون على ما هو مطلوب من كل منهم (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣٨) .

وأبعاد الدور الذى سيقوم به ونوع الأداء المطلوب ، ومن ثم يقترب الفريق جميعه من (روح النص) .

أما البروفات التى تجرى داخل الصالات المخصصة لذلك ، والتى تعد لإجراء التجارب على الحركة وتحديد الأماكن ومواضع الدخول والخروج .. فإنها تتطلب

تخطيط أرضيتها على مساحة تكون هى نفس مساحة المنظر ((الديكور)) الذى سيقام داخل الاستديو تماماً ، ويتم تخطيط الأرضية على هذا النحو باستخدام الطباشير أو نوع خاص من الأشرطة ،(وهنا يجب الإشارة إلى أن يفضل أن تكون المساحة المخصصة للبروفة ـ أقل قليلاً من المساحة المخصصة فى البلاتوه ، ضمناً لدقة أداء الحركة عند تنفيذ العرض). المهم .. أنه فوق هذه المساحة المخططة فى صالة البروفات يجرى تحديد موضع قطع الأثاث ، والأبواب والنوافذ .. والردهة المؤدية إلى السلم .. كما يتم تحديد الأغراض التى تستخدم كمكملات للمنظر (الإكسسوار) مثل جهاز التليفزيون أو العصا أو المظلة .. وما إلى ذلك ، وبهذه الطريقة يتاح للممثلين أن يتكيفوا مع الحيز والمساحة المخصصة ، وما يحيط بهم من أشياء .

فى هذه البروفة يكون على المخرج أن ينظم ويرتب ويحدد موضع المؤدى .. والمجموعات .. والحركة . وفقاً لأسلوبه الفنى وطريقته فى معالجة الموضوع . وربما يجد نفسه مضطراً لتقسيم البروفة فيخصص جزءاً منها لفريق العمل ، ويخصص جزءاً آخر للتدريب على الحركة ، وجزءاً آخر للأداء .. إلى أن يطمئن تماماً إلى أن العمل أصبح مفهوماً ومستوعباً منه قبل الجميع . ويكون هو أيضاً قد انتهى إلى وضع تصور لطول المشاهد والفقرات على ضوء الإيقاع المطلوب والوقت الكلى المحدد للبرنامج ، وتحديد ما يتطلبه العرض من مدخلات جاهزة من المكتبة أو يتم تصويرها خارج الأستوديو ، فضلاً عن تدوين كافة الملاحظات المتعلقة بموقع وموضع استخدام هذه المدخلات ومدة كل منها ، إضافة إلى كل ما يتعلق بالخطوط ولوحات العناوين ولوحات العناوين وما إلى ذلك (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣٩).

أما فيما يتعلق بتوزيع الكاميرات وتحديد أنواع اللقطات .. فإن المخرج يضع تصوراً (مجرد تصور) لذلك ، حيث ينظر إلى الممثلين وحركتهم من المكان الذى يجب

أن توضع فيه الكاميرات ، ويحدد بناء على ذلك أى نوع من اللقطات يتاح لكل من الكاميرات أن تحققه . فى هذه الأثناء يكون الأستوديو قد تم تجهيزه .. استعداداً لإجراء البروفة الكاملة .. وربما تكون هى البروفة قبل الأخيرة أو السابقة على العرض مباشرة .

المخرج والبروفات داخل الاستوديو :

يرى بعض المخرجين أنه لا قيمة لأية بروفة تجرى بعيداً عن موقع العمل أو خارج مكان التصوير ، وذلك لأن اللقطة ليست كلمات ، وليست مجرد إيماءات من الممثلين ، بل هى مجموعة كل شئ فى المنظر ، ومن ثم لا يكون بوسعك أن تجرى تدريبات حقيقية على لقطة ما لم تتوفر كل عناصرها ، ولذا يجب أن يكون التدريب داخل المنظر نفسه ، ومع وجود آلة التصوير .

وعلى أية حال ، فإنه وقبل الدخول إلى الاستوديو لإجراء البروفة ، يكون كل شئ قد تم تجهيزه على نحو دقيق ؛ قطع الأثاث تكون قد اكتملت وتمت تغطيتها ، والإضاءة جاهزة ، وكذلك معدات التصوير والصوت ، ويصل الفنانون والفنيون وينتابهم الإحساس بأن كل شئ قد أصبح معداً وجاهزاً وأن العرض على وشك أن يبدأ ، وتكون تلك هى المرة الأولى التى يرى المخرج فيها الممثلين أمام خلفية معينة ، وتكون بمثابة اختبار لتصوراته السابقة فى هذه البروفة (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٠) .

* يستوعب الممثلون مكان العرض وما يحيط بهم من مناظر ، وما يحتويه المنظر من أغراض ، ومن ثم يدرك كل منهم طبيعة الحركة المطلوبة وتوقيتها والوقت الذى يجب أن تستغرقه .

* يحدد المخرج وبشكل نهائى(وربما مدير التصوير) أين توضع الكاميرا ، وما هى العدسة المطلوبة اللازمة (من خلال مواجهة الواقع وتصحيح ما يكتشفه من أخطاء) .

* يكتشف كل من أخصائى الماكياج ومصمم الملابس (ومن خلال ملاحظة الصورة على جهاز المونيتور) أية عيوب تستحق التصحيح مع ملاحظة أن بروفة المكياج والملابس تكون هى آخر بروفة قبل الظهور على الهواء مباشرة .

* يعرف كل عضو فى فريق العمل وبدقة متناهية ما هو مطلوب منه تماماً .

المخرج وطرق إجراء البروفات :

ينظم المخرجون تجاربهم (البروفات) داخل الاستوديو مستخدمين فى ذلك عدة طرائق ، تختلف كل منها حسب حجم الإنتاج ونوعه والوقت المتاح وخبرة الفنانين المشاركين . وفى معظم الأحيان يلجأ المخرج إلى استخدام واحدة من الطرائق الآتية :

١- إجراء البروفة كوحدة كاملة للبرنامج كله .. وفى هذا النوع من البروفات يسيطر المخرج على العمل ويديره من غرفة مراقبة الإنتاج Production Control Room

ولا يدخل إلى البلاتوه قط إلا فى أقصى حالات الضرورة وعندما تكون هناك مسألة تستدعى شرحاً أو تصحيحاً مهماً (شلبى : ١٩٨٨ : ٣٤١) .

وخلاف ذلك فإن عينيه تظل طول الوقت مركزة على جهاز أو أجهزة الرؤية Monitors ، بينما تتابع أذناه الأصوات من خلال مكبرات الصوت ، وعندما يتصل بالمصورين داخل الاستوديو فإنه بطبيعة الحال يستخدم جهاز الاتصال الداخلى بينه وبين المصورين الذين يعملون أمام الكاميرات (سماعة الرأس) ، وهو نفس الجهاز الذى يستخدمه فى توجيه تعليماته إلى المؤدين داخل الاستوديو مكن خلال مدير الاستوديو Floor Manager الذى يتلقى هذه التعليمات من المخرج ويقوم بترجمتها إلى إشارات خاصة مفهومة للمؤدى داخل البلاتوه .. أما الاتصال بين المخرج وبين بقية الأعضاء فريق العمل خارج الاستوديو (الصوت ـ الفيديو ـ

التليسينما ..الخ) فإنه يجرى من خلال نظام للاتصال الداخلى Intercom حيث تستخدم أجهزة الاتصال المزدوج عبر سماعات الرأس ضمن هذا النظام).

ويميل كثير من المخرجين إلى استخدام طريقة (البروفة الكلية) هذه حيث يمضى العرض فى أجزاء مسلسلة تتكون كل منها من مجموعة من اللقطات Sequence (Segment - Scene) ، ويستمر توالى اللقطات ويستمر العرض دون توقف إلا عندما تنشأ مشكلة تستدعى التوقف والتصحيح . وتعد هذه الطريقة فى إجراء البروفات من أنسب الطرائق التى تقدم تصوراً دقيقاً للربط والاستمرار والتوقيت والانتقال ، والتغلب على كثير من الصعوبات والمشاكل المتعلقة بالتشغيل (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٢) .

ويميل بعض المخرجين إلى استخدام أسلوب آخر هو أسلوب التوقف والبداية ، حيث يجرى بروفة كاملة للبرنامج (لقطة لقطة) أو (بروفة توقف وبداية) ، وفيها تتوقف الكاميرا عند كل لقطة لتصحيح الأخطاء ، ثم البدء فى التصوير .. وبهذه الطريقة نتفادى تراكم الأخطاء بإضافة كل منها إلى الآخر ، فضلاً عن أنها تتيح لكل واحد أن يعرف ما هو المطلوب منه على وجه التحديد ، وإن كانت تجعل من عملية (الربط) وتقدير الوقت (التوقيت) أمراً صعباً إلى حد ما .

٢- أما الطريقة الثانية فهى التى يتخلى فيها المخرج عن غرفة مراقبة الإنتاج ، ويعمل من خلال جهاز مراقبة الصورة بالاستوديو ، ولتوجيه فريق العمل والمؤدين وتصحيح ما يقع من أخطاء ، يطلب إلى السويتشر Switcher فى غرفة المراقبة أن يظهر النقلات المطلوبة ، ملاحظاً نتيجتها النهائية على شاشة الجهاز .

ويلجأ إلى هذا الأسلوب عادة المخرجون الذين يجدون صعوبة فى التخيل أو التصور، ويرون أن الأسلوب الأمثل يتجلى فى توجيه العمل والتحكم فيه وقيادته لابد وأن يتم فى موقع العمليات وأن توجه التعليمات وجهاً لوجه وفى اتصال مباشر ، وفى معظم الأحيان يعود المخرج إلى غرفة المراقبة لتنفيذ كل منظر تنتهى

بروفته .. ومن خلال عمليات الفيديو ، يجرى تسجيل العرض على شكل أجزاء مسلسلة من اللقطات .. أو دفعة واحدة . وبالرغم من أن هناك بعض الميزات لهذه الطريقة ، إلا أنها لا تتفادى عيوب ونقاط الضعف فى الطريقة السابقة ، والمتعلقة بصعوبة الربط والتوقيت ، فضلاً عن أنها تؤدى إلى فتور الأداء وتبديد الوقت . وإلى جانب ذلك .. فإن الربط بين علاقة الفيديو والصوت قد تفقد فاعليتها نظراً لأن المخرج لا يتمكن من مشاهدة ما تعرضه قناة الفيديو أو الاستماع إلى الصوت عندما يكون داخل البلاتوه (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٣) .

٣- أما الطريقة الثالثة ... فهى تطبيق فعلى أو تنفيذى للطريقة السابقة ، حيث يقوم المخرج بإعداد المشهد فى سلسلة لقطات ، ثم يجرى عليها بروفة ويجرى عليها التصحيحات المطلوبة ويسجلها مباشرة ، ولذا فقد يحتاج كل مشهد إلى إعادة معالجة للإضاءة ، وترتيب أوضاع الكاميرا والديكور . وبعد تسجيل المشاهد على هذا النحو .. يتم توليفها وربط أجزائها باستخدام النقلات الملائمة ، والأصوات و(الكبارى) الموسيقية التى تناسبها . وبالرغم من أن هذا الأسلوب يبدو مثالياً فى تحقيق نتائج جيدة على مستوى اللقطة من حيث الدقة والوضوح ، إلا أنه ثبت من الناحية العملية وفى مجال التطبيق أنه مبدد للوقت إلى حد كبير .

المخرج واستخدام الإشارات التنبيهية:

إشارات التنبيه ، وهى مجموعة من الإشارات التى تجرى بطرائق ووسائل متعددة ، توجه إلى المؤدى بينما هو أمام الكاميرا والميكروفون ، وتعنى بالنسبة له أن يقوم بإجراء معين يتعلق بأدائه فيبدأ فى الحديث أو الحركة ، أو يتوقف ، أو ينتظر ، أو يسرع أو يبطئ ، أو يرفع صوته أو يخفضه ، أو يتوجه إلى كاميرات معينة ...

وتعد هذه الإشارات أو الإشعارات على قد كبير من الأهمية لضمان دقة تنفيذ العمل واستمرار الأداء على نحو صحيح .. ومن ثم فإنها ينبغى أن تكون صحيحة ودقيقة هى الأخرى ، وأن توجه فى الوقت المناسب . فأنت إذا قطعت مثلاً إلى

صورة للمؤدى ، ثم وجهت إليه الإشارة (من خلال مدير الاستوديو بطبيعة الحال أو بأية طريقة أخرى) أن يستأنف الكلام أو يقدم على فعل معين ، فإنه سوف على الشاشة حائراً أو منتظراً ماذا يفعل ، لأنه تلقى الإشعار Cue بعد ظهور صورته وليس معها أو قبلها بلحظات مناسبة ، ومن ثم يجب توجيه (الإشعار) قبل القطع إلى صورة المؤدى أو أية صورة أخرى يطلب التعليق عليها ... وهنا يرى البعض أن عملية القطع مع الإشعار من العمليات التى تستحق التدريب على تطبيقها وتنفيذها عملياً لكى تؤدى على الوجه الصحيح (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٤) .

إن الإشعار أو الإشارة الخاطئة ، تؤدى إلى وقوع المؤدى فى حيرة ، وتتسبب فى ارتباك العمل سواء بالنسبة للمصورين أو السويتشر أو المؤدى نفسه أو مسجلى الصوت والصورة .. وفى مثل هذه الأحوال فإن الصورة التى تظهر على الشاشة ، تكون غير مفهومة أو تبدو محيرة للمشاهد أو مضحكة ، سواء كانت صورة المؤدى أو فيلماً أو شريطاً .

وهناك عدة طرق للإشارات التنبيهية تستخدم على النحو التالى :

الإشـارات اليدويـة : ... وتوجه إلى المؤدى بواسطة مدير الاستوديو Floor Manager الموجود بالبلاتوه ، بعد أن (يتلقى الأمر من المخرج مكن خلال سماعة الرأس)... وهذه الإشارات اليدوية بمثابة رموز مفهومة للمؤدى ، إلا أنه فى بعض الحالات يكون فى وضع أو حركة لا يتمكن معها من رؤية هذه الإشارات (كأنه يكون ملتفتاً فى اتجاه آخر أو يعانق شخصاً) وفى هذه الحالة يمكن لفت انتباهه بطريقة أخرى كإحداث (دقة) خفيفة على القدم أو على الكتف (إذا كان يسمح بمثل ذلك) .

الإشعار بالكلمات : ... وذلك عندما يكون الصوت (خارج الاستوديو أو بعيداً عن الميكروفون) ، ويطلب من المذيع ينتبه إلى أن الفقرة المعروضة قد أوشكت على الانتهاء

الإشعار بواسطة جهاز مراقبة الصورة ((المونيتور)) : ..مع إخطار المؤدى بالموضع الذى يجب أن يستعد فيه لاستئناف الحديث أو الحركة كأن نشير إليه بعلامة معينة على الفيلم المعروضة أو نوضح ذلك بكتابة على النص (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٥) .

الإشعارات الضوئية Light Cues : وهى الإشعارات التى تتم من خلال الكاميرا التى تكون فى حالة تشغيل (التى تقوم بالالتقاط فى لحظة معينة) أو (على الخط In Line) ، تكون مميزة بإشارة ضوئية حمراء فوق الرأس (لمبة صغيرة مضيئة) . وفى استوديوهات الربط (التنفيذ) ، أو عندما يكون المؤدى فى وضع لا يمكنه من رؤية الضوء التنبيهى للكاميرا ... يمكن استخدام ضوء تنبهى محمول .

أجهزة الاتصال الداخلى Intercome : وفى هذه الحالة يستخدم المؤدى سماعة الرأس ، ويكون هناك اتصال بينه وبين المخرج مباشرة ، أو مع صوت المذيع الآخر (فى الإذاعة الخارجية مثلاً) .

استخدام ساعة الاستوديو : كإشارة تنبيهية للانطلاق على الهواء ، ومتابعة الوقت على ضوء الزمن المحدد للبرنامج .

المخرج وقيادة الممثلين والفنانين :

يتعامل المخرج مع نوعيات متعددة من المؤدين ، حسب طبيعة ونوع العرض ، فقد يكون المؤدى قارئ نشرة ، أو مذيعاً رئيسياً فى عرض إخبارى ، أو معلقاً (وهؤلاء عادة من المحترفين) ، كما قد يكون ممثلاً (محترفاً أو يمارس العمل للمرة لأولى) ، أو مطرباً أو راقصاً (فردية أو مجموعة ، وقد يحتاج العرض فى هذه الحالة إلى تدريبات وبروفات خاصة يقوم بها متخصصون من الموسيقيين أو مصممى الاستعراضات والرقصات .) كما قد يكون المؤدى ضيفاً له خبرة سابقة فى التعامل مع عروض التليفزيون ، أو أنه يدخل إلى الاستوديو للمرة الأولى (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٦) .

وفى كل الأحوال ينبغى أن يكون المؤدى مناسباً تماماً لطبيعة الدور الذى يؤديه فى العرض ، قادراً على متطلباته .. فبالنسبة للممثلين مثلاً ، يجب على المخرج أن يضع نصب عينيه عند التوزيع الأدوار ، أن يكون هناك اتساق بين المظهر الجسمانى للممثل والدور الذى يؤديه ، وهذا اعتبار له أهميته نظراً لأن الممثل يكون أقرب إلى المتفرجين عندما يظهر على الشاشة ، أكثر مما هو عليه الحال عند ظهوره على خشبة المسرح . وقد لخص أحد كبار المخرجين ، وهو المخرج العالمى (جان لوك جودار) ، طبيعة وخصائص الممثل الذى يريده فقال ((لا أريد ممثلاً جيد الحفظ ، ولا أريد ممثلة ذات جمال بارع أو بروفيل مدهش أننى أبحث عن ممثل يعيش دوره ، ويخرج من جلده ليدخل جلد الشخصية .. أريد ممثلاً يشيخ قلبه ويشعر بالمرض وتدب الشيخوخة فى أوصاله ، ليمثل دور العجوز حتى ولو كان فى العشرين .. أريد ممثلاً طيعاً أشكله كما أريد)) . وعموماً ، فإن المخرج يعد هو (المرآة التى تنعكس عليها الخصائص الذاتية للمؤدى) ، ومن ثم فإنه إذا نجح فى اكتشافات المهارات والقدرات والمشاعر والعواطف الإنسانية الكامنة فى أعماقه ، فإن ذلك ولا شك يساعد على نجاح العرض وتألقه (إلى جانب العوامل والاعتبارات الأساسية الأخرى بطبيعة الحال).

إن على المخرج أن يؤسس علاقة حميمة مع المؤدى .. وأن يكون قادراً . وهذه المسألة على قدر كبير جداً من الأهمية . على توصيل مفهومه وأفكاره الأساسية إليه . يجب على المخرج أن يعبر للمؤدين عن رؤيته وأفكاره وأحاسيسه وتصوراته عن كل شئ ؛ الموضوع والأحداث والشخصيات والحركة والأهداف ، والأثر الذى

يتطلع إليه .. وأن يناقش ذلك كله مع كل فرد فى طاقم الأداء إذا ما تطلب الأمر ذلك (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٧) .

التوقيت : تخضع برامج التليفزيون فى إنتاجها لتوقيت دقيق ، ولا يقتصر ذلك على مجرد الالتزام بالوقت المخصص للإنتاج (وقت البرنامج) فقط ، بل يشمل البرنامج نفسه من حيث التنسيق والتناسق بين أجزائه وتخصيص وقت معين لكل فقرة ، وموعد ظهورها على الهواء سواء من داخل الاستوديو أو من داخل المحطة (أفلام أو أشرطة فيديو) ، أو من خارج المحطة نفسها . وقد جرت العادة ، أن يجرى تقدير مبدئى للوقت ، من خلال قراءة النص بصوت عال مع تقدير وقت للحركات والأفعال الصامتة ، والمواد الإضافية التى يتم إدخالها ضمن البرامج (المدخلات) .. كما أنه فى حالات أخرى يجرى تقدير الوقت على ضوء عدد صفحات النص أو عدد الكلمات وسرعة المذيع أو المعلق فى القراءة أو الأداء ، وفى برامج أخرى يمكن تقدير الوقت من خلال البروفات .

ويمكن إحكام السيطرة والتحكم فى وقت البرنامج (بالاختصار أو الزيادة وفق طبيعة البرنامج وحسب الوقت المحدد) من خلال هذه الطرائق أو بعضها :

أسلوب تقديم البرنامج وإدارته .. وفى هذه الحالة يجرى التحكم فى الوقت والسيطرة عليه من خلال المذيع القارئ أو المعلق أو مدير الندوة ، والذى يكون بوسعه أن يطيل أو يختصر فى عرض المقدمة والخاتمة وطرح الأسئلة وسرعة الأداء أو الإبطاء ... الخ .

المونتاج وكما هو معروف فى هذه الحالة فإنه يمكن حذف أو اختصار ما يرى أنه زائد عن الحاجة ، أو ما يمكن الاستغناء عنه تحت ضغط عامل الوقت .

اختصار المدة الزمنية المخصصة للمواد الإضافية للأفلام والشرائط والصور الثابتة من المدخلات .

اختصار مدة عرض العناوين أو إطالتها فى مقدمة البرنامج أو نهايته . وفى كل الحالات يجب أن يتم الاختصار أو الإضافة بما لا يؤثر على شكل البرنامج أو مضمونه (المعلومات . الإيقاع . المؤثرات . التأثير . الإقناع) (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٨) .

تجهيز المواد المضافة والمصاحبة : والمقصود بها كل ما يحتاجه العرض من مادة تضاف إلى البرنامج أو (تدخل عليه) كجزء أساسى فيه ... ومن ذلك :

الأفلام والأشرطة (التى يتم تصويرها خصيصاً فى مواقعها الطبيعية أو يتم الحصول عليها من المكتبة أو من أى مكان أخر) ، كما يدخل فى هذا النطاق أيضاً ما ينقل على الهواء مباشرة من مواد حية من خارج الاستوديو واللوحات والخطوط والرسوم والعناوين والمؤثرات المرئية و الصوتيات وتتضمن الموسيقى التصويرية والمؤثرات المختلفة (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٩) .

الفصـــل الســـابع

المخرج التليفزيوني وأسـاليب التصويـر

من الخواص التي يتميز بها التليفزيون كوسيلة مرئية أن بوسعه استخدام وعرض جميع أنواع الصور الثابتة والمتحركة . ولذا فإنه وفي مجال إنتاج برامجه اليومية يعتمد علي أسلوبين من أساليب التصوير هما التصوير السينمائي والتصوير الإلكتروني وهذا النوع الأخير هو الأصل في التصوير التليفزيوني الذي تستخدم فيه الكاميرات التليفزيونية الإلكترونية ويجري استخدامه في كافة البرامج التي تنفذ داخل استوديوهات التليفزيون أو تذاع علي الهواء أو علي تسجل علي أشرطة فيديو تيب كما تستخدم هذه الكاميرات أيضا في تصوير بعض هذه البرامج من خارج الاستديو ونقلها علي الهواء مباشرة ويتم ذلك من خلال سيارات الإذاعة الخارجية المجهزة بوحدات التصوير المتنقلة المعدة لمثل هذه الأغراض .

ولكي نوضح الفرق بين كل من التصوير السينمائي والتصوير الإلكتروني نقول إن التصوير السينمائي أو التصوير علي فيلم يعني تسجيل وحفظ الصور علي أفلام أما التصوير الإلكتروني " التليفزيوني " فهو في اصله تصوير مباشر علي الهواء بالرغم من إمكانية تسجيله علي شريط الفيديو وليست هناك ادني علاقة بين التصوير والتسجيل في هذه الحالة لان كلا منهما عملية مستقلة عن الأخرى وقائمة بذاتها أما في حالة التصوير السينمائي فإن الأمر يختلف (شلبي : ١٩٨٨ : ٢٩٧) . كل الاختلاف حيث يكون التصوير والتسجيل عملية واحدة ولا يمكن أن يكون هناك تصوير بدون فيلم يخضع لعمليات فنية وكيميائية معينة لتظهر عليه المناظر مصورة وتبقي كوثيقة دائمة ومعني ذلك أنه لا يمكن نقل الصورة علي الهواء دون

أن تسجل أولا كما هو الحال في استخدام التصوير الإلكتروني الذي ينتج صورا علي الهواء أصلا ثم نسجلها أولا نسجلها .

وعلي هذا فإن إخراج البرامج بأسلوب التصوير الإلكتروني سواء تم نقلها علي الهواء مباشرة أم سجلت علي أشرطة فيديو هو ما يطلق عليه " الإخراج الحي " وهو أسلوب يحقق للإنتاج العديد من المزايا فإلي جانب قلة التكاليف وسرعة التنفيذ واختصار الوقت فإنه في كثير من أنواع البرامج يحقق التلقائية والحالية والمباشرة والواقعية كما هو الحال عند النقل الفوري للأحداث .

أولا : استخدام كاميرا واحدة : بالرغم من أن غالبية برامج التليفزيون تعتمد في تصويرها علي استخدام أكثر من كاميرا واحدة (من كاميراتين إلي خمس كاميرات في بعض الأحيان) إلا أن ذلك لا يعني إن المعالجة المرئية المؤثرة تعني المزيد من التعقيد أو استخدام العديد من الأجهزة فهناك حالات نستخدم فيها كاميرا واحدة فقط لتصوير البرنامج ويكون ذلك إما بسبب ضعف الإمكانيات وصعوبة توفير أكثر من كاميرا واحدة كما قد يكون مقصودا لذاته وفي هذه الحالة الأخيرة يجري إعداد الموضوع وترتيب المنظر بالطريقة التي تساعدنا علي تطبيق الأساليب الفنية الممكنة في مثل هذه الحالات .

وأيا كان السبب في استخدام كاميرا واحدة فإن أسلوب استخدامها لتحقيق معالجة مرئية فعالة يتنوع ويمضي علي النحو التالي (شلبي : ١٩٨٨ : ٢٩٨) :

* **التصوير غير المستمر " المنقطع "** : وهو الأسلوب المستخدم في التصوير السينمائي حيث يتم التصوير مجزءا " **لقطة لقطة** " أو مجموعة مناظر يجري تصوير كل منها علي حدة ومن ثم يكون من الضروري إعداد المنظر وترتيبه وتصميم الحركة بما يتلاءم مع كل حالة ويحتاج هذا الأسلوب إلي عناية فائقة في الربط بين الأشياء للمحافظة علي استمرار الفعل أو الحدث أو الموقع أو التعبير ولذا فإن الأمر قد يتطلب إعادة تصوير الموضوع أو اللقطة من اتجاهات مختلفة (

وجهات نظر مختلفة) ويتطلب ذلك " إعادة الأداء " بطبيعة الحال لتسهيل عملية تركيب الفيلم " المونتاج " .

ويمكن استخدام هذا الأسلوب نفسه وتطبيقه باستخدامه كاميرا تليفزيونية " فيديو " خاصة بعد التقدم الهائل الذي حققته أجهزة المونتاج الحديثة حتى أصبح بالإمكان توليف شريط الفيديو بنفس الأسلوب الفني للفيلم السينمائي الذي يخضع للتصوير المجزء المنقطع "لقطة لقطة" .

***إعداد وترتيب الموضوعات والحركة :**

عند استخدام كاميرا واحدة في التصوير المستمر وعندما يكون من الصعب تحريكها (لأي سبب من الأسباب المتعلقة بالمسافة أو الديكور أو الصوت) – مع عدم توفر العدسة الزووم أو مجموعة العدسات ذات البعد البؤري المتنوع – لا يكون هناك مفر من اللجوء إلي تحريك الأشخاص في أنحاء المنظر أو حول الديكور وذلك لتحويل الانتباه من موقع إلي أخر وكذلك يمكن الحصول علي تنوع أحجام المرئيات بوضع الأغراض علي مسافات مختلفة من الكاميرا فتوضع الأغراض الأكبر علي مسافة بعيدة بينما توضع الأغراض الأصغر في مقدمة المنظر وبالإضافة إلي ذلك يمكن استخدام المائدة الدوارة والمرايا لتمكن الكاميرا من رؤية الأشياء من زوايا مختلفة وبذلك يتحقق تحويل الانتباه من شئ إلي شئ آخر (شلبي : ١٩٨٨ : ٢٩٩) .

***التنوع باستخدام الزووم :**

في الحالات التي يمكن فيها تحريك الكاميرا أو مزودة بعدسة متغيرة البعد البؤري " زووم " فإن الفرصة تكون أكبر لتحقيق في شكل المرئيات والانتقال بينما فعند تحريك الكاميرا أثناء الالتقاط يمكن الانتقال من خلفية المنظر إلي مقدمته والانتقال من اللوحات إلي افتتاحية المشهد وعند استخدام عدسة الزووم يمكن الاقتراب من

التفاصيل الصغيرة والدقيقة ثم العودة مرة أخري إلي اللقطة المتوسطة وهكذا يصبح من السهل تحقيق التنوع في الرؤية دون حاجة إلي الحركة .

*** استخدام منابع الصور الأخرى :**

والمقصود بذلك استخدام مواد مصورة من مصادر الصور الأخرى بالمحطة (وحدات الأفلام والشرائح ولقطات الفيديو والرسوم) فإلي جانب أن إدخال هذه الصور يتيح للمخرج نقل الكاميرا من مكان إلي آخر أو تغيير اللقطة فإنه بالإضافة إلي ذلك – يعد الطريقة المناسبة لتقديم المواد التي لا يمكن تصويرها داخل الاستديو فضلا عن المعلومات الإضافة والحيوية أو التأكيدية التي تتيحها هذه الطريقة .

استخدام الإضاءة :

في الحالات التي يمكن فيها المشهد الجديد وراء المشهد القديم تستخدم الأضواء استخداما فعالا يتيح للكاميرا أن تتحرك كما يتيح تغيير المنظر أمامها فعندما ينتهي مقدم برنامج المنوعات مثلا من تقديم البرنامج يمكن تسليط الأضواء خلفه فيظهر المؤدي أو مجموعة المؤدين ثم تتحرك الكاميرا بعد أن يكون مقدم البرنامج قد اختفي من المشهد الجديد وهكذا (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٠٠) .

التلاشي والظهور :

يمكن اللجوء إلي عمليات التلاشي والظهور في هذا الصدد علي النحو التالي :

اجعل الصورة تتلاشى تدريجا حتى الاختفاء وفي هذه اللحظة يمكن تغيير المنظر ثم إظهاره تدريجيا .

اجعل الصورة تتلاشى حتى الاختفاء ثم حرك الكاميرا ناحية شخص أو غرض جديد يظهر تدريجيا أيضا .

يمكن استخدام بؤرة العدسة في عملية التلاشي السريع (كما يمكن استخدام جهاز المؤثرات المرئية الفليكسترون لذلك الغرض أيضا) وعند ذلك يمكن تغيير المنظر أو تغيير موضع الكاميرا .

ثانيا : استخدام كاميرات متعددة :

عند استخدام كامرتين أو أكثر فإن إمكانية الاستمرار في تصوير البرنامج دون توقف تكون متاحة بطبيعة الحال حيث يتاح تغيير المرئيات و"القطع " بين مختلف أحجام وأنواع اللقطات لنفس الموضوع وتحريك الكاميرات من موضع إلي آخر وبذلك نتمكن من تقديم المعلومات مباشرة وباستمرار وبطريقة متصلة ومتواصلة فضلا عن تنوع أساليب وطرائق الإقناع والتأكيد وعرض التفاصيل وإظهار ردود الأفعال والاستحواذ علي اهتمام المشاهد ، وتفسير علاقة الأشياء بعضها ببعض ، وتحقيق التنوع فى اللقطات والمناظر ، فضلاً عن الإمكانات الأكبر فى المزج بين الصور التى تلتقطها الكاميرات والصور التى يمكن عرضها من مصادر أخرى (المدخلات) واستخدام المؤثرات المرئية المختلفة (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٠١) .

ومع التسليم بأن اللقطات (الساكنة) التى تفتقد التنوع وتفتقر إلى الحركة ، تكون مملة تدعو إلى الضجر والملل ، بينما اللقطات المتغيرة المتنوعة التى تفيض بالحركة والحيوية والتدفق ، تعمل على تصاعد اهتمامات المشاهد وجذب الانتباه . إلا أن هذه اللقطات ولكي تأتى على هذا النحو وتحقق الغرض منها ، فإنها لابد وأن تخضع لشروط وقيود ومواصفات ، أو بمعنى آخر (ينبغي أن تنقى وتصفى لكي ترى) ، فلا ينبغي أن يكون تغيير اللقطات لمجرد التغيير ، ولا ينبغي أن تأتى الحركة لمجرد الحركة فالقطع السريعة مثلاً Speed Cutting يحتاج من المشاهد تركيزاً مستمراً متواصلاً وانتباهاً متوتراً ، وذلك مالا يمكن الاستمرار فيه لمدة طويلة وكذلك فإن حركة الكاميرا إذا جاءت أكثر كثيرا من حركة الغرض أو

الشخص أو الموضوع أو جاءت أقل كثيرا مما ينبغي فإنها تنتج صورا تثير الملل أو "العصبية" .

ومعني ذلك التنويع المرئي وإن كان ضرورة بل ضرورة هامة وأساسية إلا أنه ينبغي أن يتحقق في إطار يتم فيه المواءمة والمزج في التنويع والسرعة والإيقاع والتأكيد أو الإبراز والإخفاء أو الإهمال (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٠٢) .

وذلك يمكن تحقيقه من خلال عدد من الأساليب الفنية علي النحو التالي :

***حركة المؤدي :**

وسواء كان فردا أم مجموعة . فالمعروف أن التنوع المرئي ينشأ أساسا من الحركة أو " الفعل " الذي يجري في إطار المنظر حيث يغير الأشخاص (أفراد أو مجموعات) موضعهم بالسير أو الالتفاف أو القيام أو الجلوس أو الجري أو حركة الفعل الذي يقومون به كيفما كان .. ومن هنا فإن التنوع المرئي الأكثر إقناعا غالبا ما يتحقق من خلال التركيز علي حركة المؤدي أكثر من التركيز علي استخدام حركة الكاميرا أو أساليب وفنون المونتاج ففي لقطة كبيرة يكون المؤدي هو " الموضوع " كله وهو الموضوع وحده فإذا ما تحرك بعيدا عن الكاميرا فإن المشاهد سرعان ما يشعر بمغزى ما يحيط به من المرئيات أخري وما يربط بين محتويات المنظر وعلي هذا النحو تكون هذه المرئيات أو الأشياء المحيطة بالمؤدي هي التي "تسيطر" علي المنظر .

معني ذلك ببساطة .. أنه ومن خلال تغيير طول اللقطة يمكننا التفسير والإقناع وتحقيق نوع من أنواع التغيير والتنويع المرئي .

وفي هذا الصدد يجب أن تؤكد علي أن حركة المؤدي مثلها مثل حركة الكاميرا لا بد وأن يكون لها ما يبررها وأن يكون هناك الدافع أو الحافز الذي يجعلها ضرورة ويمكننا أن نحقق ذلك بالعديد من الأساليب والطرق .. مثل :

إعداد وترتيب الأثاث أو المنقولات ومكملات المنظر بطريقة معينة تكون دافعا أو مبررا يتحرك المؤدي نحوها " كأن يتحرك نحو رفوف المكتبة ليلتقط كتابا مثلا " أن يقوم المؤدي بالاشارة بيده أو بملاحه إلي شئ ما .. فتتحول الكاميرا إلي هذا الشئ وتكشف عنه .أن يستدير المؤدي أو يلتفت التفاته مقصودة إلي ناحية ما .. فتتحرك رأس الكاميرا حركة أفقية أو دوللي أو "زووم" نحو الغرض المقصود (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٠٣) .

يمكن التعبير عن شئ ما من خلال الحديث والإشارة إلى وجوده كأن يقول المتحدث هذه الماكينة هناك أو هذا الجزء من الماكينة فنغير اللقطة إلى ما أشار إليه .

*** التنويع بواسطة التجميع :**

فى المكان الذى يجلس فيه الأشخاص مجتمعين (كما هو الحال فى عروض المناقشات والندوات يكون بوسعنا أن نحقق التنوع المرئى أو تنوع المرئيات) ، من خلال لقطات منتقاة مستقلة أو (منفصلة) لأشخاص ما بين المجموعة ثم العودة إلى (الكل) ، ثم الانتقال إلى شخص .. ثم لقطة لشخصين ثم لقطة لشخص قادم لتوه ، أو آخر يلتقط كتابا أو صحيفة .... وعلى هذا النوع يجرى فصل أو عزل شخصين فى لقطة ، ثم إعادة تجميعهم فى بقية الأشخاص فى لقطة واحدة .. وبذلك تتنوع أساليب التأكيد ويتحقق التوازن فى التكوين ويتصاعد اهتمام المشاهد .

*** التنويع من خلال الديكور :**

فى بعض الأحيان تكون هناك علاقة حتمية أو طبيعية بين الموضوعات أو الأشياء فى المنظر (كالعلاقة بين المغنى والبيانو مثلا) ، وفى هذه الحالة تكون إمكانية أو فرص التغيير والتنويع محدودة . وهنا يمكننا اللجوء إلى تنويع الخلفيات والديكورات واستخدامات الإضاءة ، للحصول على التنويع المرئى من خلال صور مختلفة .

*** التنويع باستخدام المؤثرات :**

والمقصود بذلك استخدام المؤثرات المرئية مثل اللقطات المركبة والمتداخلة ، واستخدام خلفيات معينة (متحركة أو ثابتة) والتى يمكن تحقيقها من خلال المواد المدخلة مثل الأفلام والشرائح ولقطات الفيديو ، فضلا عن استخدام (الكروماكى) ، والألوان المركبة (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٠٤) .

*** تصوير الموضوعات الثابتة :**

بالنسبة للموضوعات الثابتة أو غير المتحركة مثل اللوحات والزهور و التحف .. الخ .. فإن تحقيق التنوع المرئى يرتبط ارتباطا وثيقا بكيفية تصوير هذه الموضوعات وأسلوب الإضاءة المستخدم .. ولتوضيح ذلك نؤكد على الجوانب التالية :

١- حركة الكاميرا تغير زاوية المنظر .

٢- استخدام الحركة الأفقية لرأس الكاميرا pan ، فى تصوير الموضوع جديرة بأن تعرض جوانبه المختلفة وتشرح وتفسر عناصره .

٣- يمكن بواسطة الإضاءة إبراز معالم معينة للموضع وإخفاء وإهمال معالم أخرى ، أو جعلها أقل أهمية .

٤- بالنسبة للأشياء الصغيرة أو (الدقيقة) فإنه يمكن حملها باليد وتحريكها أو (لفها) أمام الكاميرا لعرض جوانبها المختلفة ، كما يمكن استخدام المائدة الدوارة turn table لهذا الغرض.

ثالثاً إعداد اللقطات :

إن تنفيذ برنامج ما ، وأياً كان نوعه أو القالب الذى يوضع فيه ، لا يمكن إنجازه دون تخطيط أو تخيل سابق للقطات التى تصنع مادة البرنامج وتعبر عن مضمونه . فالمسألة ليست مجرد وضع كاميرات أمام وحول منظر من المناظر ، واختيار لقطات من بين صور عديدة تقدمها هذه الكاميرات . وإنما الأصل هو العلاقة التى

تربط هذه اللقطات وإعدادها وترتيبها على نحو يجعلها تقول شيئا وتصنع موقفا وتترك أثرا . وبدون ذلك الترابط المتدفق الذى يعبر ويفسر ويتصاعد بالحدث ويتقدم بالموضوع ويواصل تقديم الجديد من المعلومات ، يبدو البرنامج مهلهلا أشبه بمجموعة من الصور الملفقة أو الثوب المرقع (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٠٥) .

فقد تكون هناك العديد من اللقطات الكبيرة واللقطات الشاملة ، والصور الدرامية المؤثرة ، ولكن العبر ليست بتوفر الصور فقط ، وإنما بكيفية استخدام كل منهما فى الموقع المناسب وفى التوقيت المناسب وبالطريقة المناسبة . وهناك أسلوبان لإعداد اللقطات .. أحدهما هو الأسلوب الذى يستخدم عادة فى البرامج الارتجالية (التصوير الارتجالى للبرامج ذات النصوص غير الكاملة) ، والآخر هو الأسلوب الوصفى أو التوصيفى للقطات ، والذى يستخدم فى إخراج البرامج الدرامية ذات النصوص الكاملة .

*** التصوير الارتجالى :**

فى هذا الموضوع أو (التكنيك) يتم التركيز على الجوانب المادية أو الآلية للموضع أو الحدث ، أى المكان والفعل (أين يوجد الأشخاص أو الناس وماذا يفعلون هناك) . وعلى هذا الأساس يتم توزيع الكاميرات وتحديد موضوع كل منها بما يتيح توفر اللقطات التى نسعى للحصول عليها والاختيار من بينها . ولاشك أن الأحداث الرياضية والمناسبات العام التى تتسم بالاتساع والشمول ، تعد من أبرز النماذج التى يطبق فيها هذا الأسلوب ، حيث يتم توزيع الكاميرات واختيار العديد من المواقع على مجال واسع . ويكون على المصور أن يستخدم قدراته ومبادراته الذاتية للحصول على القطة المناسبة والمتاحة ، ويكون على المخرج بالضرورة أن يختار من بين تلك اللقطات التى تلتقطها الكاميرا وتكشف عنها أو (تكتشفها) ، وإن كان بوسعه أن يحدد الأحجام ويقترح الموضوعات ويختار من بين المادة المتاحة . غير أن هذا الأسلوب الارتجالى نفسه يمكن تنفيذه داخل الأستديو لإنتاج العديد من أنواع

البرامج (المقابلات والندوات والأحاديث والمجلات ....) . وفى هذه الحالة يكون على المخرج أن يحدد موضوع الكاميرات ونوع اللقطات التى يريد الحصول عليها من كل كاميرا على حده (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٠٦) :

* كاميرا رقم (١) اللقطات الواسعة ولقطات التغطية (من متوسطة إلى طويلة) .

*كاميرا رقم (٢) اللقطات الكبيرة بصفة أساسية .

* كاميرا رقم (٣) تأكيد اللقطات الكبيرة – إبراز التفاصيل الصغيرة وتكبيرها – لوحات العناوين – الرسوم أو الخطوط .

وكما سبق القول فإن هذا الأسلوب التكنيك هو الأسلوب المستخدم عادة فى البرامج الارتجالية التى لا تحتاج إلى نصوص مكتوبة أو البرامج ذات النصوص غير الكاملة .. ويكون على المخرج أن يعرف جيدا – ويخطط – أى الكاميرات يجب أن تلتقط ، وأى نوع من اللقطات يريد .. وفى أى موضع يستخدم هذه اللقطات وفى أى توقيت .

*** توصيف اللقطات (تقطيع السيناريو) :**

وهو الأسلوب أو التكنيك الذى يعرف أيضا بـ (الديكوباج) أو اللوحة الوصفية حيث يضع المخرج تخطيطا تصوير المنظر فى مجموعة لقطات ، مع توصيف كل لقطة على حده . وهنا يعنى المخرج أن تأتى اللقطة هادفة ومعبرة وأن تتوفر لها عناصر الجاذبية والتشويق والوضوح ، والقيم الدرامية ، وتعرض لتفاصيل الموضوع وجوانبه وتؤكد على نقاط بعينها ، وتولد انطباعا نفسيا معينا mood . إن توصيف اللقطات أو إعداد اللوحة الوصفية أو (قائمة توصيف اللقطات) ، يقتضى بطبيعة الحال أن يقوم المخرج بتحليل النص ، وعلى ضوء ذلك يقرر الترتيبات اللازمة للتكوين وكيفية تنفيذ اللقطات ، وهنا يكون لبروفة الكاميرا (التجارب الأولية للكاميرا) أهمية فائقة فى مساعدة المصورين على تحقيق مستوى عال فى الأداء .

فضلا عن تمكين المخرج من إعداد لقطات مقنعة تؤدى كل منها إلى ما بعدها ، وتفسر كل منها إلى ما قبلها (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٠٧) .

رابعاً : الأسس الفنية لبناء اللقطة :

إن بناء لقطة من اللقطات .. يقوم على أربع ركائز رئيسية هى :

* موضوع اللقطة أو الغرض منها .
* الصور الفعلية وطبيعتها الفنية والجمالية .
* الفعل أو الحركة .
* التأثير المقصود .

ولتوضيح ذلك نقول إن بناء لقطة ما .. يتطلب من المخرج أن يفكر وأن يضع تخطيطه على النحو التالى :

*** تحديد الهدف أو الغرض :**

وهنا يكون على المخرج أن يجيب على عدد من الأسئلة المهمة مثل :

ما هو الموضوع الذى تسعى اللقطة أن تعرضه وتعبر عنه ؟ وما هو الغرض من اللقطة ؟

هل نسعى لتأكيد موضوع أو جانب معين أو ملمح خاص ؟

هل نعنى أساسا بالموضوع أو بالأغراض المحيطة أو بالعلاقة بين الموضوع والأغراض المحيطة ؟ أم نعنى بالخلفيات .. أو بإبراز الأبعاد والمسافات .

*** الصورة الفعلية :**

عندما يفكر المخرج فى الصورة وكيف ستكون عند ظهورها على الشاشة ، فإن عليه أن يسأل نفسه أمام كل لقطة :

– هل يجب أن تكون اللقطة قريبة جدا .. أم يجب أن تكون على مسافة متوسطة أو بعيدة ؟ .

– هل تحقق الصورة تركيزا لانتباه المشاهد أم تؤدى إلى تشتته وتوزيع اهتمامه .

– هل التكوين مناسب ويحقق الغرض المطلوب ؟

– هل يبدو الغرض أو الموضوع فى الموقع والموضع المناسبين داخل الإطار (بالنسبة للسقف والحواف الجانبية .. وازدحام الكادر .....) ؟

– هل الصورة واضحة بما فيه الكفاية ؟ (أى أن تكون حادة الوضوح وغير مشوشة مع وجود التباين فى ألوان الخلفيات)

– هل هناك لبس أو غموض أو تداخل فى الصورة (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٠٨)؟

*** الفعل داخل اللقطة :**

عند التفكير فى طبيعة الفعل أو الحدث الذى تتضمنه اللقطة ، يجب على المخرج أن يحدد الأسلوب والطريقة التى يبدو ويظهر بها ذلك الفعل أو الحركة داخل اللقطة :

– هل تعرض حركة الأشخاص كما تجرى مباشرة أم تعرض افتراضا أو فى إطار حادث أم لا حاجة لإبرازها ؟

– هل نشير إلى الفعل على أنه يجرى هناك أم نشير إليه عفويا أو من خلال الحوار ؟

– هل تضمنت اللقطة أهم عناصر الموضوع وأحداثه أم هناك عناصر مهمة أغفلت أو أهملت ؟

*** إضفاء الموضوعية :**

والمقصود بذلك توافر عوامل الإقناع والتأثير .. وفى هذه الحالة يكون على المخرج أن يتحقق من الجوانب التالية :

– قدرة اللقطة وكفاءتها وإمكاناتها فى الربط بين ما قبلها وما بعدها ، فى إطار عام واتساق وتكامل واستمرار متواصل (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٠٩) .

– تحقيق التأثير النفسى أو الحالة المزاجية mood المطلوبة (فرح – حزن – كآبة) .

- تحقيق التأثير الدرامى المباشر للعرض .

*** خامساً : تنفيذ اللقطات :**

يقتضى تنفيذ لقطة ما فى حجم معين وفى شكل معين ولإحداث تأثير أو تعبير خاص أن نستخدم الكاميرا بالطريقة التى تمكننا من ذلك وتحقق الغرض المطلوب وهنا يكون على المخرج أن يعرف كيف ولماذا ومتى يحرك الكاميرا للحصول على لقطة معينة وذلك على النحو التالى :

*** الحركة الأفقية والرأسية :**

تستخدم لتحقيق الأغراض التالية :

- لمتابعة الحدث أو الفعل .
- لعرض سلسلة من الأجزاء المترابطة .
- لإقصاء واستبعاد الأشياء غير المطلوبة أو غير المرغوبة .
- لإظهار منطقة أو مساحة أكبر من أن تتسع لها لقطة ثابتة .
- لإظهار العلاقة بين الأشياء وإظهار المسافة أرضية أو فضائية .
- لتحويل الانتباه والاهتمام من شىء إلى آخر .
- لإثارة الاهتمام والتشويق كمقدمة للحركة أو الحدث .

لماذا نرفع الكاميرا :

توضع الكاميرا فى مكان مرتفع أو ترفع على حاملها أو فوق رافعة لتحقيق الأغراض الآتية :

- لرؤية الأغراض المرتفعة فى مقدمة المنظر .
- لرؤية المنظر كله من أعلى .
- للنظر من أعلى الى الموضوعات أسفل الكاميرا .
- لتقليص الامتداد أو التقليل من طول الموضوع .

– لتخفيض وتقليص بروز الأغراض والأشياء فى مقدمة المنظر والتقليل من أهميتها (شلبي : ١٩٨٨ : ٣١٠) .

لماذا نخفض الكاميرا :

نخفض الكاميرا إلى أسفل لتحقيق الأغراض الآتية :

– لإظهار الأغراض والأشياء التى تشمل مقدمة المنظر ، داخل إطار الصورة .. (تأطير الأغراض الموجودة فى المقدمة).

– لحجب وإخفاء الحركة أو الحدث أو الفعل البعيد (فى المؤخرة . فى نهاية المنظر).

– للحصول على لقطات فى مستوى النظر للأغراض والأشياء المنخفضة (الموضوعية فى مكان منخفض).

– لزيادة بروز وظهور الأشياء بحيث تبدو أكثر سيطرة ووضوحاً من غيرها .

– للإقناع أوالإيهام بامتداد الأشياء أو اتساع الأماكن .

***الدوللى للأمام : Dolly in :**

وهى حركة الكاميرا إلى الأمام وتستخدم لتحقيق الأغراض التالية :

* لإظهار وإبراز الأفعال وردود الأفعال .
* لتأكيد أهمية الموضوع وزيادة الإقناع .
* لصب الاهتمام على شئ ما .
* للكشف عن موضوع أو تقديم معلومات جديدة .
* لتحويل الاهتمام والانتباه .
* لمتابعة غرض أو هدف يتراجع أو يتقهقر .
* لتصعيد وزيادة التوتر .
* لخلق الإحساس بالمسافة أو الحيز .
* لرؤية التفاصيل أو تأكيدها .

*لإزالة أو إقصاء الأشياء المحيطة بالموضوع .

* للإقناع بتقديم الموضوع وتطوره (شلبي : ١٩٨٨ : ٣١١).

***الدوللى للخلف : Dolly back :**

وهى حركة الكاميرا وتقهقرها إلى الخلف .. وتستخدم لتحقيق الأغراض الآتية :

* لتوسيع مجال الرؤية .

* لكى تستوعب اللقطة مساحة أوسع للمنظور .

* للكشف عن موضوعات ومعلومات جديدة .

* لتهيئة مدخل إلى موضوع جديد .

* للانسحاب من الموضوع (المكان أو الحدث).

* لخفض درجة الإقناع أو التأكيد .

* لزيادة التوتر من خلال الكشف التدريجى .

* لخلق المفاجأة ، والكشف عن أشياء غير متوقعة .

* لخلق الإحساس بالحيز أو المسافة أو المساحة .

*** المتابعة :Truck :**

وتستخدم فى تحقيق الأغراض التالية :

*متابعة حركة الموضوع أو الغرض عبر المنظر .

*للكشف عن امتداد المنظر أو جزء منه .

*لفحص واستقصاء موضوع ممتد أو سلسلة من الأشياء المتصلة .

*لتأكيد الخطط داخل العمق تغير المناظر مع تقدم الحركة (شلبي : ١٩٨٨ : ٣١٢).

***القوس :Arc :**

وهى الحركة التى تشبه القوس أو نصف الدائرة ، وتستخدم لتحقيق الأغراض التالية :

– لإظهار مقدمة المنظر أو خلفيات داخل اللقطة أو إخراجها من اللقطة .

– لرؤية الموضوع من وجهة نظر أخرى ، دون حاجة إلى التحول من لقطة إلى أخرى .
– التنويع للإقناع .
– لإعادة وترتيب الموضوعات أو الأشخاص أثناء حركتها .
– للكشف عن موضوعات أو معلومات جديدة .
– لتصحيح الأوضاع الخاطئة (وقوف أو حركة الممثل فى الوضع أو المكان الخطأ).

*** متابعة الأغراض المتحركة :**

تتابع الكاميرا غرضاً متحركاً فى حالات معينة ، ولأسباب معينة هى :

* فى اللقطات الكبيرة للإبقاء على الغرض داخل الكادر.

*لتصوير ردود الأفعال أو (سرد) معلومات تفصيلية .

* فى اللقطات الطويلة . لتصوير الغرض أو الشخص من خلال البيئة المحيطة وفى إطار .

* واقعة المحيط ، والكشف عن العلاقة بين الغرض وبيئته أو ما يحيط به .

* لتجنب وتفادى الانتقال أو التحول أو تغيير وجهات النظر ، والمحافظة على الربط بين الموضوعات والاستمرار فى تقديمها (شلبي : ١٩٨٨ : ٣١٣).

*** استخدام عدسة الزووم :**

تستخدم العدسة الزووم Zoom Lens (العدسة متغيرة البعد البؤرى) لتحقيق نفس الأغراض التى تحققها حركة الدوللى (التراك) Track ، للأمام وللخلف ، فضلاً عن أنها تتميز عن حركة الدوللى بأن الزووم تتم والكاميرا ثابتة ، الأمر الذى يتلافى اهتزازها أثناء حركتها للأمام أو الخلف (كما هو الحال أثناء تنفيذ الدوللى) .

سادساً : تركيزه انتباه الجمهور :

لكى تستأثر باهتمام المشاهد وانتباهه ، يكون على المخرج أن يعنى عناية فائقة بكيفية إعداد الموضوعات وتقديمها . ونظراً لأن انتباه الجمهور واهتمامه من السهل أن يشتت أو (يفتر) ، فإن المخرج يصبح فى حاجة ماسة ودائمة لأن يوقظ هذا الانتباه وينعشه ، ويجدده وينوع فى الوسائل والطرائق التى تحقق ذلك ، وتجعل المشاهد يشعر بأنه أمام شئ جديد فى كل لقطة يراها ، ويتوقع شيئاً جديداً فى كل لقطة سيراها . إلا أن ذلك ينبغى أن يتم فى قالب من التشويق والجاذبية والإقناع ، لأن التغيير المتلاحق والسريع إذا جاء زائداً عن الحاجة ، وإذا لم يخضع لسيطرة دقيقة ، فمن السهل أن يصبح أداة للتشويق والضجر .

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن تنويع المرئيات وتغيير المناظر وتعددها ، وإن كان من الوسائل المهمة فى تركيز وجذب انتباه الجمهور ، إلا أن ذلك لا بد وأن يكون بمثابة انتقال أو تحول واضح وقبول يتيح للمشاهد أن يتقبل الموقف الجديد وأن يتكيف ويتواءم ويتعايش معه بسهولة(شلبي : ١٩٨٨ : ٣١٤) .

<u>**وهناك العديد من الأساليب الفنية التى يمكن للمخرج أن يستخدمها استخداماً فعالاً فى هذا الصدد :**</u>

*** تنويع مجالات الاهتمام :**

هناك الصدمة المفاجئة التى تؤدى إلى الانتباه الفورى المباشر وتعمل على تصاعد الاهتمام .. كما أن هناك أيضاً التأملات والتساؤلات العقلية المنطقية التى تحقق نفس الهدف .. ويمكن للمخرج (المتمكن) أن يوازن بين الجانبين ، وأن ينوع ويعدد مجالات الاهتمام .. ففى بعض اللقطات يمكن أن ينصب الاهتمام والتركيز على موضوع أو غرض خاص .. وفى بعضها الآخر يمكننا توجيه الاهتمام ولفت النظر إلى فعل أو حركة تبدو كما لو كانت اكتشافاً للجمهور .. وفى حالات أخرى يمكننا

أن نطلق حرية المشاهد فى أن يبحث ويفحص وينتقى ويكتشف ، فنركز على الصوت . إلى جانب الصورة . التعليق . الحوار . الموسيقى..الخ).

*** تحويل الاهتمام :**

المقصود بتحويل أو نقل الاهتمام ، هو تحويل تركيز المشاهد إلى جزء أو جانب آخر من جوانب الصورة ، بحيث يصبح هذا الجانب الجديد هو محور الاهتمام ومركز الانتباه بالنسبة له . وهناك العديد من الطرائق لتحويل الانتباه ، ونقل التركيز مكن شئ إلى آخر ..مثل :

*إبراز عنصر التباين أو المخالفة (شخص واقف وسط مجموعة أشخاص جالسين).

*ركز على حركة بطيئة لشخص ، ثم اجعله يستدير واجعل الكاميرا تمد بصرها إلى ذلك الموضوع الجديد الذى استدار الشخص من أجله(شلبي : ١٩٨٨ : ٣١٥) .

* الانتقال من موضوع إلى آخر (بعزل جزء عن كل) .

* الانتقال من الفعل إلى ما يرتبط ويتصل به ،(شخص ينظر إلى الكاميرا يميناً .. اقطع على موضوع جديد على يمين الشاشة).

* اجعل الموضوع الأصلى يتضاءل أو يفقد أهميته أو يخرج مكن دائرة الاهتمام ، وذلك بأن تجعله يتحرك متوجهاً نحو موضوع أكبر .

* اجعل الموضوع الجديد أكثر وضوحاً وتمييزاً .

* غير مصدر الصوت من شخص إلى شخص آخر .

سابعاً : خلق التوتر :

فى المواقف الدرامية ينشأ التوتر جزئياً من خلال الحوار وحبكة القصة والعلاقات بين الشخصيات .. إلا أن فاعليته وتأثيره ترتبط تمام الارتباط بالطريقة أو الأسلوب الذى يعرض به أو الطريقة التى (يصور) بها الموضوع .. ويمكن تحقيق التوتر فى هذه الحالة بالطرائق الآتية :

*استخدام اللقطات الأكثر قوة وتصعيداً للحدث ..وهذا ما يمكن التوصل إليه بواسطة القطع المتبادل بين اللقطات الكبيرة ، واللقطات الأكبر Big close up ، واستخدام الكاميرا من زاوية منخفضة ، وتدرج المفاجأة .

*استخدام الموسيقى والمؤثرات المثيرة التى تستولى على اللب (تثير الفزع أو الاضطراب أو القلق).

*تقديم المعلومات المرئية التى تتسم بالغموض (ما هذا الشيء الكامن فى الظلام ؟ ظل شجرة ... أم شبح ؟) .

*تقديم معلومات غير كافية (شلبي : ١٩٨٨ : ٣١٦) .

*الإمساك والتوقف عن الإدلاء بمعلومات شارحة ..(هل وصل المحققون ؟).

* خلق الإحساس والتوقع بأن الشخصية لن تتمكن من إنجاز فعل أو عمل معين (سيارة الشرطة التى تطارد القاتل لن تتمكن من اللحاق به لأن الطريق الذى سلكه مغلق قرب نهايته).

* اللجوء إلى الأخطار الكامنة التى لا يتوقعها الشخص (الإصرار على النوم فى سرير معين بينما تختبئ حية فى الفراش).

* تحقيق المشاركة فيما سوف يحدث أو يقع (توقع دخول شخص معين أو حيوان عندما يفتح أحد الأبواب).

ثامناً : السرعة (الإيقاع) :

المقصود بالسرعة هنا ، أنها الشعور أو الإحساس العاطفى والذاتى بتصاعد الحدث واستمراره وتقدمه وإيقاعه .. هل الأحداث سريعة متلاحقة عاصفة ..أم بطيئة رتيبة خاملة .. أم هادئة ساحرة حالمة ... أم هى مزيج من ذلك كله ؟

إن الإيقاع السريع يولد الإحساس بالاضطراب والقلق واللهفة وربما يؤدى إلى التشويش أيضاً وعلى النقيض من ذلك فإن الحركة أو الإيقاع أو الخطوة البطيئة تؤكد الإحساس بالثقة والاعتداد والتأمل .. الخ .

ولاشك أن العروض الجيدة هى التى تحقق التوازن من خلال ضبط الإيقاع والتحكم فى سرعته (عالية أو منخفضة) .. والمعروف أن استمرار الإيقاع السريع يؤدى إلى الإجهاد ويولد ما يشبه الإعياء لدى المشاهد .. كما أن استمرار الإيقاع البطيء يؤدى إلى النفور والملل (شلبي : ١٩٨٨ : ٣١٧) .

إن الإيقاع أو (الإحساس بالسرعة البطء) ، ينشأ من خلال توافر وتكامل عدد من العناصر يمكن توضيحها على النحو التالى :

معالجة النص (طول اللقطة . مدة الحدث . طول الجملة . طول الكلمة) :

والمعروف أن التغييرات السريعة الحادة المفاجئة ، ينتج عنها إيقاع سريع أكثر مما نتج عن الحديث الطويل أو الجمل والكلمات الطويلة .

الإلقاء (الأداء الصوتى) :

والمعروف أن النغمة الصوتية السريعة المرتفعة ، والأصوات المتقطعة ينتج عنها إيقاع سريع بالمقارنة مع ما ينتج عن النغمات البطيئة والأصوات المنخفضة

أسلوب الإنتاج :

ويدخل فى هذا النطاق (معدل حركة الكاميرا والتحويل والانتقال بين اللقطات وحركة المؤدى) .

وينبغى أن نشير هنا إلى أن العين بإمكانها أن تستوعب الحركة السريعة أكثر من الأذن .. فبينما تستطيع العين أن تقدر أحجام الأشياء وأشكالها ، وأن تصنف وتقيم وتنتقى ويتم ذلك كله بطريقة فورية فإن الأذن تجمع قطعاً وأجزاء من الأصوات لتصنع مغزاها بعد ذلك (عقلياً) . ولذلك فإن الإيقاع المرئى (سرعة المرئيات) عندما يكون مفهوماً يمكن استيعابه ، فإن الاهتمام بالأصوات المصاحبة يأتى فى المرحلة الثانية بعد المرئيات .. أما عندما يكون إيقاع المرئيات سريعاً ، فإن ذلك يؤدى إلى ضعف استيعاب المشاهد لما تقدمه من معلومات ، ومن ثم يصبح مجرد مستمع فقط . وعلى ذلك فإنه فى الحالات التى ينبغى فيها استخدام الصوت لتقديم

المعلومات الأساسية ، يجب أن تأتى سرعة المرئيات هادئة أو مسترخية (شلبي : ١٩٨٨ : ٣١٨) .

تاسعاً : التوقيت : ليس هناك عرض أو برنامج مطلق التوقيت أو مطلق المساحة الزمنية . وتوقيت البرنامج يعنى الوقت المحدد أو المخطط الذى يقع فيه العرض (ساعة ـ ساعتان .. الخ).. وهو أمر ضرورى عند جدولة البرنامج وتنظيمه والتخطيط لتنفيذه ، فضلاً عن جدولته على قائمة برامج المحطة لعرضه على الجمهور . كما هناك معنى آخر للتوقيت عند تنفيذ البرنامج (وهو الاستخدام الفنى للمصطلح) ويقصد به فى تلك الحالة اختيار اللحظة المناسبة للفعل أو الحركة والذى يستوجب إجراء فنياً أو آلياً معيناً كالقيام بإجراء القطع ، للانتقال السريع من السؤال إلى الإجابة مثلاً .وفى هذا الصدد ينبغى التأكيد على أن التوقيت الخاطئ فى القطع والانتقال من لقطة إلى أخرى يؤدى إلى إفساد المعنى وضياع الأثر وعدم القدرة على الإقناع .

عاشراً : وضوح المرئيات : عندما تنجح الصورة فى أن تقدم الرسالة أو المعانى على نحو سريع دون غموض ـ فإن الجمهور يصبح قادراً على رؤية التفاصيل واضحة سهلة . ومن هنا يجب على المخرج أن يسعى دائماً إلى تحقيق الوضوح للصورة وما تشتمل عليه من موضوعات وأغراض ، وأن يتجنب التشويش والاضطراب والغموض والمعلومات الناقصة أو المبتورة ، وكل ما يؤدى أو يسبب الارتباك والتشويش المرئى (شلبي : ١٩٨٨ : ٣١٩) .

ولا شك أن وجهة النظر الضعيفة (زاوية الكاميرا) تؤدى إلى إظهار مرئيات غير مألوفة وغير مستساغة (إلا إذا كان ذلك مقصوداً لذاته)، أما فى الأحوال العادية فإن الهدف ينبغى أن يظل دائماً هو العمل على تقديم صور واضحة معبرة ، حتى لو أدى ذلك ـ مثلاً ـ إلى تناول أو وضع وترتيب الأشياء بطرقة غير مألوفة أو غير عادية .

وهناك عامل آخر على قدر كبير من الأهمية ، يمكن أن يكون سبباً رئيسياً فى أن تأتى الصورة واضحة أو مشوشة ، وهو النوع الإضاءة المستخدمة وشدتها واتجاهها . والمعروف أن الإعداد السيء للإضاءة يتسبب فى إفساد الصورة واضطرابها إلى حد إخفاء معالمها وأبعادها وتداخل الأشياء فيها ، فضلاً عن الظلال التى يمكن أن تتكاثف فى مناطق أو أماكن أو فوق وجوه الأشخاص داخل المنظر . ناهيك عن أن وضع المصابيح يمكن أن يتسبب فى توهج العدسات وانعكاس الضوء من المرايا .

حادى عشر : الإيهام بمرور الوقت أو الزمن : أصبح ممكناً الآن ـ وبعد تطور الأساليب الفنية وحرفية استخدام أجهزة المونتاج ـ أن نعبر عن مرور الوقت والزمن والمسافة الزمنية بين الأشياء .

فبواسطة (القطع) .. يمكننا اختصار الوقت : (سيارة تقف ـ قطع ـ السائق يدق جرس الباب) . وبواسطة القطع المتبادلة يمكننا التعبير عن حدث يجرى فى أماكن مختلفة (أب يموت .. وطفل له يولد فى نفس اللحظة). أما بالنسبة لمرور الوقت والزمن فهناك العديد من الأساليب التى تستخدم لذلك .. ولم تعد العناوين والإشارات المكتوبة هى الوسيلة الفعالة لذلك، وإن كانت تشير مباشرة وبوضوح إلى مرور الوقت أو الزمن (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٢٠) .

أما الأساليب الأخرى المستخدمة فى هذا الصدد ، فإن بعضها يقتصر على الإشارة إلى مرور الوقت القصير ، ويستخدم بعضها للإشارة إلى مرور وقت أطول :

* **للإشارة إلى مرور وقت قصير** .. تستخدم عادة الأساليب الآتية :

– التلاشى البطيء لأحد المناظر والظهور البطيء لمنظر جديد .

– القطع المباشر إلى منظر نفترض أن وقتاً طويلاً قد مر بعد أن عدنا إليه .

– استخدام مؤشرات دالة على مرور الوقت (ساعة حائط ـ شمعة تحترق .. الخ) .

– تغيير الإضاءة بما يوحى بمرور وقت (غرفة يضيئها نور الشمس ثم إظلامها بالتدريج للإشارة إلى أن الليل قد دخل) .

– المزج بين لقطتين (قبل وبعد تناول الغذاء).

– الانتقال من وقت إلى آخر بواسطة الأصوات التى ترتبط بوقت معين (نقيق الضفادع الذى يشير إلى أن الوقت ليلاً .. وزقزقة العصافير التى تشير إلى الصباح المبكر) .

– القطع أو المزج من لقطة يتم إخراجها من البعد البؤرى إلى لقطة أخرى بنفس الطريقة .. ثم إعادة ضبط البعد البؤرى لكى يتضح المنظر الجديد .

*** للإشارة إلى مرور وقت أطول :**

– نوع ورقة من تقويم أو تغيير التاريخ .

– الإشارة إلى التغييرات الطبيعية الدالة على الفصول ، من ثلج الشتاء إلى زهور الربيع (شلبي : ١٩٨٨: ٣٢١) .

– التغييرات التى تترك أثرها على مظهر الأشخاص مثل (نمو اللحية أو طراز الملابس) .

– المزج بين قديم وجديد أو العكس على غرار صحيفة جديدة ناصعة ، وأخرى صفراء بالية .

– الرجوع بالذاكرة إلى الماضى أو ((التخيل)) واستعادة ما تحفظه الذاكرة .

ثانى عشر : خداع المنظر :

قد يكون من الصعب أو من المستحيل فى بعض الحالات تنفيذ بعض المناظر وتصويرها داخل الاستوديو ، إما لأن ميزانية الإنتاج لا تسمح بذلك ، وإما لاستحالة تنفيذ هذه المناظر عملياً داخل الاستوديو (بسبب ضيق الحيز أو صغر المساحة أو قلة الارتفاع أو خطورة التنفيذ أو عدم القدرة على القيام به .. الخ) .

وفى مثل هذه الحالات لا يكون أمام المخرج ، إلا أن يلجأ إلى أسلوب (الإيهام بالحقيقة) أو (الإيهام بالواقع) ، أو ما يطلق عليه خداع المنظر , ويتم ذلك بأحد الطرائق الآتية :

– استخدام لقطات من مكتبة الأفلام والشرائط ، وتبادل القطع بينها وبين الفعل الذى يجرى تصويره داخل الاستوديو ، وبذلك يتحقق نوع من الخداع أو الإيهام المقنع . ومثال ذلك أن ندخل فيلماً به لقطات لفيضانات أو زلازل أو براكين ، ثم نقطع بالتبادل بينه وبين لقطة لطفل يحتمى وأمه أسفل صخرة توشك على الانهيار (منظر داخل الاستوديو) .

وفى الحالات التى يتعذر معها وجود القطة المناسبة للغرض مناسبة تامة ، يكون على المخرج أن يطوع المنظر داخل الاستوديو لما هو موجود ومتوفر من لقطات فى مكتبة الأفلام(شلبي : ١٩٨٨ : ٣٢٢) .

– تبادل القطع بين (كل أو جزء من المنظر داخل الاستوديو) ، وبين المنظر نفسه فى الواقع سواء قمناً نحن بتصويره من الواقع ، أما حصلنا على لقطات له من المكتبة .

– استخدام المدخلات الإلكترونية للبيئة المحيطة (الإغراض المحيطة) للحدث كما هى فى الواقع وربطها بما هو موجود داخل الاستوديو ، فيبدو الموضوع أو الغرض وكأنه فى موقعه الطبيعى بينما هو موجود داخل الاستوديو (مثال ذلك إدخال لقطات لطريق من طرق المواصلات السريعة .. ومع سيارة مقلوبة توجد داخل الاستوديو) . أما الوسائل الإلكترونية التى تستخدم فى مثل هذه الحالات فهى جهاز الكروماكى ، وأجهزة عرض الأفلام والمرايا ، والخلفيات الفوتوغرافية .

– استخدام المونتاج فى إجراء قطع متبادل بين أجزاء صغيرة تمثل جوانب المنظر أو الحدث ، وتعطى إيحاء بالواقعية عند تركيبها معاً .. ومثال ذلك الإيهام بتصوير معركة من خلال إجراء قطع تبادلى بين لقطات بين لقطات كبيرة تصور جوانب

المعركـة وبعـض تفاصـيلها .. ومـع وجـود مـؤثرات صـوتية معبـرة تسـاند الصـورة وتدعمها .

قواعد وإرشادات

العناوين واللوحات :

ينبغى أن يتحقق التطـابق بـين مـا هـو مكتـوب علـى اللوحـة ، ومـا يصـاحبها مـن أصوات مسموعة ، إذا لا يجب أن تعرض لوحة تقول شيئاً بينماً تقول الأصوات أو توحى بشيء آخر .

عند تنفيذ التطابق بين لوحة ومنظر حقيقى ، يجب مراعاة وجود تباين فى الألوان بين حروف الكلمات على اللوحة وبين المنظر الحقيقى .

لا ينبغى تغيير اللوحة على الهواء إلا بعد الوقت الكافى لقراءتها(شلبي : ١٩٨٨ : ٣٢٣) .

الصوت والموسيقى :

فى بداية البرنامج لا يصح أن تأتى الصورة سابقة على الصورة ، والأفضل أن يبدأ الصوت مع الصورة ، وإذا تعذر ذلك فلا بأس من أن يأتى الصوت سابقاً على الصورة بجزء من الثانية .

– يجب أن يكون القطع والمزج والاختفاء متناسقاً مع إيقاع الموسيقى تماماً .

– يجب أن يكون القطع فى نهاية الجملة الموسيقية وليس فى وسيطها ، وأن يتوافق مع الإيقاع الصوتى للموسيقى .

– عندما يتخلل الموسيقى قطع سريع ، فإن ذلك يؤدى إلى قفز غير مستساغ فى المنظر .

– لا يجب أن تطغى الموسيقى المصاحبة أو المؤثرات الصوتية على الحوار أو التعليق .

الحركة :

– يفضل أن يتم القطع دائماً مع الحركة فى الكادر .. (عندما يأخذ الشخص فى الجلوس أو الوقوف أو الالتفاف ، وأثناء الحركة وليس فى حالة الثبات أو التوقف) .. وفى المناظر الكبيرة يفضل أن يتم القطع مع حركة الرأس .

– لا يصح القطع أو المزج بين الكاميرا المتحركة ، أو بين كاميرا ثابتة وأخرى متحركة .

– لا يجب أن تتحرك الكاميرا إلا لمتابعة غرض أو موضوع متحرك .

– لا يجب التراجع بالكاميرا إلى الخلف إلا إذا كان هناك غرض يتحرك نحو الكاميرا نريد استعراض مجموعة يتضح حجمها أثناء التراجع ، أو إذا كان هناك ما يبرر ذلك ويحتمه بالنسبة للحدث نفسه (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٢٤) .

التكوين :

– فى اللقطات الكبيرة ، يجب مراعاة ألا تكون المسافة فوق رأس الشخص كبيرة جداً ، وكما ينبغى ألا تمس الرأس أعلى الكادر ، أو تمس ذقنه أسفل الكادر إلا إذا كانت اللقطة كبيرة جداً ومقصودة فتخفى جزءاً من الرأس وجزءاً من الذقن .

– فى اللقطات الكبيرة الجانبية للأشخاص ، يجب أن يكون تكون المسافة أمام الشخص أكبر من المسافة خلفه .

– فى حالة وجود أشياء وشخص على نفس خط الكاميرا ، فإن هذه الأشياء ستبدو فى اللقطة وكأنها خارجة من رأس الشخص .

– عند تصوير المجاميع ينبغى تجنب صف الأشخاص فى خطوط طولية ، ويجب الحذر من أن يحجب الأشخاص بعضهم بعضاً .

– فى اللقطات البعيدة ، يجب أن توضع بعض المرئيات فى مقدمة الكادر .

– للإيحاء بوجود العمق ، يجب أن يمتد تكوين الصورة ليشمل عدة مستويات .

– عند القطع بين لقطتين فى محادثة تليفونية ، يجب أن ينظر كل منهما فى الاتجاه المقابل للآخر ، فينظر أحدهما فى اتجاه اليسار والآخر فى اتجاه فى اتجاه اليمين ، لكى لا يظهر أنهما ينظران فى اتجاه واحد (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٢٥) .

الفصـــــل الثامـــن

المخـــرج التليفزيونـــي والمونتـــاج

تشـير كلمـة مونتـاج تليفزيـوني إلـى مجموعـة واحـدة مـن اللقطـات السـريعة جـداً والمستخدمة لضغط الوقت وهذا النوع من المونتاج يتم تصويره فى بلاتوه الإخراج أو فى مكان خارجى أو فى بلاتوه المؤثرات الخاصـة أو فى الثلاثة كلها (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٣٨) .

ويتم المونتاج التليفزيونى بثلاثة طرق :

* المونتاج والبرنامج يجري في الوقت الحقيقي .
* مونتاج البرامج سابقة التسجيل علي شرائط الفيديوتيب .
* مونتاج الفيلم التليفزيوني ١٦ مم أو ٣٥ مم .

ويقوم المونتاج التليفزيوني على عدة أسس هي :

* متي وكيف يتم الانتقال أو التغيير من لقطة الي اللقطة التي تليها .
* اللحظة المناسبة ماهي وسيلة الانتقال بين اللقطات وكم تستغرق من الوقت .
* تنسيق وترتيب اللقطات في تسلسل منطقي واحتساب الزمن الذي تستغرقه كل لقطة .
* الحصول دائماً علي لقطات جيدة مع تتابع صوتي سليم .

هذه الأسس يمكن أن تحقق أهدافها جميعاً بما تحمله المواد المصورة للبرنامج من مشاعر حارة صادقة وسهولة في الفهم ووضوح في المعني .

إذا نظرنا إلى المونتاج كفن فسنجد أن المونتاج يستطيع أن يقدم لنا قوي خلاقة لا حصر لها منها :

* أن برنامجاً تليفزيونياً (موضوع للمناقشة . دراما . استعراض غنائي موسيقي . تسجيلي) يصور بكامله بكاميرا واحدة يستطيع المونتاج المتقن أن يقدم للمشاهدين عملا رائعا يحسون فيه بحرية التنقل في أماكن كثيرة وفي أزمنة ومناخ مختلف هذا الإحساس الرائع يعجز عنه البرنامج الفوري .

* المونتاج يقدم الحوادث المتناقضة التي تجري في أماكن وأوقات مختلفة ويجعلها تتقابل لنحصل علي معان جديدة نتيجة هذا التقابل والمونتاج يمكنه أن يطيل الزمن الطبيعي كما يمكنه أن يضغطه ويقصره .

* المونتاج يقوم بحذف أو إضافة أية معلومات (يصححها _ يستبعدها جزئيا . يلغيها) .

* والمونتاج يستطيع الحكم الصحيح علي ما هو خارج عن الموضوع أو ما هو ضروري له وكما يمكن للمونتاج إبراز المناسب والمختار بعناية يمكنه أيضا تقدم مالا يهم والتافه من الأمور ، إذا أصر مخرج العمل علي وجوده .

* المونتاج الجيد يخلق العلاقات المتداخلة بين الأشياء الموجودة معنا في الصور أو لا يكون لها وجود أصلا ، (التقابل) .

* المونتاج هو عملية انتقاء _ واعتمادا علي حسن الاختيار والتنسيق في هذا الانتقاء _ يمكن التأثير والاستحواذ علي مشاعر المشاهدين والتحكم في تفسير معاني الأحداث (أبو العلا : ١٩٩٨ : ٢٦) .

أنواع المونتاج التليفزيوني :

هناك عدة أنواع للمونتاج التليفزيوني هى :

* **مونتاج القطع المباشر :**

هو سلسلة اللقطات السريعة موصولة ببعضها البعض والتى بسبب علاقتها فى عدد الكادرات المستخدمة لكل منها تثير انطباعا واحداً فى الجمهور وتستخدم

عندما لا تكون هناك حاجة الى مرور الزمن أو حركة مكانية وفراغية (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٣٨) .

وعلى هذا فلكى تثير فى الجمهور مجموعة ردود فعل آنية لعدد من الناس بالنسبة لمشهد درامى معين فيمكن ربط مونتاج سلسلة من اللقطات الكبيرة المتقطعة المستقلة لردود فعلهم ببعضها البعض لاعطاء نوع من رد فعل كمى وكلى وجمعى .

وعندما يكون من الضرورى اعطاء انطباع لحدث سريع يدور فى أحد الأماكن الجغرافية وعلى فترة قصيرة من الوقت يقترح أيضاً مونتاج القطع المباشر .

*** مونتاج المزج :**

يستخدم مونتاج المزج أو المسح أساساً لربط سلسلة من لقطات الحدث للإشارة الى تغير فعلى من مكان الى مكان وعلى فترة ممتدة من الزمن ويتم تحقيق علاقة متداخلة لأنه اثناء اختفاء كادرات اللقطة السابقة تمتزج الكادرات الأولى للقطة اللاحقة وباستخدام هذه الخاصية يمكن مثلاً رؤية كيف سافرت شخصية معينة من شيكاغو الى نيويورك بواسطة الاتوبيس ومن نيويورك الى لندن بواسطة الباخرة ومن لندن الى باريس بالطائرة ومن مطار لابورجيه الى باريس بالتاكسي ثم سيرا على الأقدام الى مطعم فى أحد أزقة مونمارتر (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٣٩) .

*** المونتاج التاريخي :**

يستخدم المونتاج عادة فى الأفلام التاريخية للدلالة على مرور عدد من الأحداث التاريخية وأحياناً لاختصار فترة بأكملها .

*** مونتاج المسح :**

يلجأ مونتاج المسح الى عمليات المسح بدلاً من المزج ويصل عادة سلسلة من اللقطات السريعة للدلالة على حركة أناس أو وسائل مواصلات فى أماكن مختلفة

ولأن من طبيعة المسح أنه ينقل الحدث معه عبر الكادر فهو يلائم بوجه خاص الحركة الموصلة من مكان الى مكان .

*** مونتاج الازدواج :**

يستخدم مونتاج الازدواج غالباً لعرض تيار وعى مصور فيجرى أولاً تصوير لقطة كبيرة للغاية للشخص ثم يتم تصوير لقطات سريعة متنوعة لتوضح الأفكار فى عقل الشخص منفصلة ثم تتصل ببعضها البعض إما باستخدام القطع المباشر أو عمليات المزج لأغراض ارتباطية (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٠) .

وعندئذ يتم طبع هذين الشريطين فى آن واحد وتكون النتيجة صورة مزدوجة ويستخدم هذا النمط من المونتاج أيضاً لتوضيح تغير جغرافى وعادة ذلك الذى يتم سيراً على الأقدام إذ يتم تصوير الشخصية التى تقوم بالرحلة أولاً أثناء سيرها أو جريها أو تعثرها على أسطوانة دائرية أمام ستارة قطيفة سوداء ولا يستلزم هنا أن تكون اللقطة كبيرة ولكن يمكن أن تتنوع من لقطة كبيرة الى لقطة متوسطة ثم يتم تصوير لقطات المكان المختلفة أو تؤخذ من المكتبة ويتم لصقها وربطها بعمليات المزج ويتم ازدواجها على لقطات الشخصية وهى تتحرك (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٣٨) .

*** مونتاج مرور الزمن :**

تعتبر عمليات المونتاج بمثابة المؤونة فى المهنة مثل خصائص مرور الزمن وقد تم استخدامها بطرائق تقليدية عديدة وتستخدم أحدى الطرائق سلسلة من عناوين الصحف الرئيسية المتنوعة تمتزج على بعضها البعض لتغطى مرور الزمن وتستخدم أخرى أوراق النتيجة وهى تسقط أو تطير بعيداً فى نظام متتابع وأيضاً تقوم أخرى بلصق لقطات موسمية للربيع والصيف والشتاء والخريف ببعضها البعض ويتم التعرف على كل فصل عن طريق حالة المنظر الطبيعي .

*** مونتاج الإجراءات :**

يمكن عمل المونتاج من إجراءات ميكانيكية فإذا كانت شخصية تقوم بتصنيع فقرة معينة فيمكن الدلالة على مرور الزمن المطلوب عن طريق تصوير الفقرة فى مراحل الاتمام المتنوعة وبلصق الشرائط وربطها عن طريق عملية المزج (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤١) .

*** المونتاج الرمزى :**

وأكثر أنواع المونتاج إبداعاً هو الرمز الذاتى الذى يستخدم لتوضيح حالة نفسية للعقل وكان المونتاج الذى استخدم ليرمز الى أن روبرت مونتجمرى قد أصبح غائباً عن الوعى بعد إصابته فى الرأس فى فيلم (سيدة فى البحيرة) إحدى عمليات المونتاج وهو يهوى فى فضاء شاهق وفى فيلم (لدغة ثعبان) تم عرض مستشفى الأمراض العقلية كرمز لجحر ثعبان وذلك بإخراج مشهد فعلى لجحر الثعبان مع تراجع الكاميرا عن النزلاء بحيث بدوا وهم يلوحون بأيديهم وأذرعهم وكأنهم مجموعة من الثعابين فى جحر عميق وكانت مجموعة اللقطات المونتاجية لأمواج البحر رموزاً واعية لتزايد الخلل العقلي المستمر (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٢) .

حرفية المونتاج التليفزيوني :

عند تناول مونتاج الصورة التليفزيونية بالتقطيع العملي , يتضح الاختلاف الواضح بين حرفيات التليفزيون وحرفيات السينما ، وهو عامل الوقت .

إن الفيلم السينمائي يتم تصويره في أوقات مختلفة وأماكن متفرقة ، ثم بعد تحميض النيجاتيف وطبعه علي البوزيتيف ، يتم تجميع هذه القصاصات الفيلمية المصورة ، وتجري عمليات انتقائها وتنسيقها في وقت طويل قد يستغرق أسابيع وأحيانا شهورا .

* إن المخرج السينمائي والمونتير السينمائي يقومان بتجارب التركيب البنائي ثم إعادة ذلك التركيب مرات لتحسين السياق والتسلسل أو لرفع الإيقاع أو الهبوط به ، حتى يتمكنا من الحصول علي أفضل الحقائق في صيغة نهائية للمونتاج .

أما في التليفزيون فكل العناصر المشتركة في إنتاج البرنامج يجب أن يتم إعدادها مسبقاً (النص _ المشتركون) .

كل شئ يجب أن يخطط له بعناية ويتم تحضيره مقدما ، حتي إذا ما حان وقت بدء الإرسال ينساب البرنامج في تتابع متصل (مثل العمل المسرحي) فالي جانب ما يتطلبه من فن وخبرة العاملين داخل الاستديو من مصورين ، وفنيين صوت وإضاءة كذلك يتطلب من المخرج والمونتير والعاملين معهما في مقصورة الإخراج درجة عالية من الكفاءة والاقتدار الفني والإبداع .

* إن المخرج التليفزيوني _ وكثيرا ما يكون هو نفسه المونتير _ يتحمل أثناء عمله من المسئوليات ما يعادل مسئوليات المخرج السينمائي والمخرج السينمائي والمخرج المسرحي وقائد الأوركسترا الفنان ومخرج الراديو المحنك فيجب إن يكون علي علم كامل بما يجري في عالم الإنتاج التليفزيوني والذي يتضمن أيضا المشاكل الرئيسية في الإنتاج السينمائي والمسرحي ، بالإضافة إلى العمليات الفنية المعقدة لشبكات الإذاعة الصوتية ومشاكل التوقيت البرنامجي .

* يستطيع المخرج التليفزيوني _ وهو المونتير أيضا _ بما بين يديه من إمكانيات في كاميراته وعدساتها ، سهولة تحريكها وتكوين اللقطات واختيار زواياها ، ويمكنه بهذه الإمكانيات _ وهو يعمل علي طاولة المونتاج _ ان ينسق بين ما يراه من الصور ويسمع الأصوات لتخرج جميعا في ترتيب منطقي ، وحدة متكاملة .

* إن كل ما يصل إلى المخرج في مقصورته يكون (بالتشبيه السينمائي) نسخة عمل متزامنة مع الصوت .

" قد مرت بجميع مراحل الفيلم السينمائي من تحميض وطبع" ولكن في التليفزيون لا وجود إطلاقا لعماليات الطبع والتحميض الكيمائي كما في السينما .

وما يصل إلى المخرج في مقصورته هي صور إليكترونية يتم الحصول عليها فور توجيه الكاميرات لالتقاط هذه الصور وتصل إلى المقصورة عبر أجهزة معقدة

وتظهر علي شاشات تليفزيونية لحظة تصويرها في الاستديو وكذلك يصل الصوت إلي المقصورة ، عبر مكبرات الصوت (أبو العلا : ١٩٩٨ : ٢٧) .

مقصورة الإخراج التليفزيوني :

هذه القاعة أو المقصورة هي عصب الإنتاج التليفزيوني منها يتولي المخرج ومجموعة مساعديه الفنيين المتخصصين مراقبة وتنفيذ البرنامج سواء إرساله علي الهواء أو تسجيله علي الهواء أو تسجيله علي شرائط الفيديوتيب .

ولهذه القاعة نافذة عريضة مكسوة بالزجاج الشفاف السميك تطل على الاستديو .

المعدات أو الأجهزة الهندسية في هذه القاعة تتكون من :

أجهزة الصوت وتتكون من طاولة الخلط والتحويل والمكساج وعدد من أجهزة إذاعة أشرطة التسجيل الصوتية (الموسيقية والمؤثرات الصوتية) ويتولي إدارة هذه الأجهزة مهندس صوت متخصص وهو يوجه رجاله في الاستديو كل إلى تخصصه .

أجهزة مراقبة الكاميرات حيث تراقب جودة الصور وهي أجهزة متصلة اتصالا مباشرا بكل مصادر الصورة (الكاميرات _ الأفلام الشرائح (التليسين) عن طريق كابلات كل كاميرا علي حدة وموصولة بجاهزها علي حدة وكذلك جهاز الفيلم وجهاز الشرائح ويتولى مهندس متخصص ضبط كل جهاز علي حدة مع مثيله في غرفة المراقبة الرئيسية للمحطة .

جهاز الإضاءة وهو جهاز يتولى إضاءة وتوجيه كل مصباح من مصابيح الاستديو علي حدة إلكترونيات ولما كانت إضاءة الصورة وضبط ألوانها وكثافتها علميتين متدخلتين لهذا نجد أن المتخصص الهندسي لمراقبة الكاميرات يجاور المتخصص في الإضاءة ونجد أن أجهزتها تجاور بعضها في المكان نفسه .

طاولة الإخراج . وهي طاولة مستطيلة (وقد تكون مقسمة أحياناً) يجلس إليها المخرج الذي يتولى مراقبة وقت البرنامج ، السيناريو والتقطيع وكل ما يتعلق بعمل

مساعد المخرج ، المونتير الذي يجلس إلي جهاز التحويل الإلكتروني وأما المخرج فقط علي هذه الطاولة الميكروفون الذي يوصل صوته إلي جميع الفنيين في هذه القاعدة عن طريق سماعة رئيسية يسمعها الجميع . أما المصورون وفنيو الاستديو فيلبس كل منهم سماعة خاصة .

تواجه طاولة الإخراج مجموعة من صفوف الشاشات التليفزيونية ، لكل مجموعة من هذه الشاشات وظيفة _ مجموعة لصور الكاميرات كل شاشة تحمل رقم كاميرا ١و٢و ٣و٤و٥ ومجموعة أخرى ٢ أو ٣ شاشات للأفلام وشاشة أو اثنان لشرائط الفيديو (أبو العلا : ١٩٩٨ : ٢٨) .

وفى أعلي هذه المجموعة من الشاشات توجد شاشتان رئيسيتان إحداهما للمراقبة النهائية للصور قبل إرسالهما علي الهواء والشاشة الأخرى هي الشاشة المخصصة لمشاهدة ما يجري إرساله علي الهواء أو تسجيلية علي شرائط الفيديو تيب .

ولكل من هذه الشاشات اسم :

* شاشة الكاميرا : C
* شاشة الفيلم : F
* شاشة شريط الفيديو تيب : VT
* شاشة المراقبة النهائية : ON AIR أو LINE

وفوق هذه المجموعة من الشاشات توجد ساعة ميقاتية كبيرة لها ذراع للثواني ملون بلون واضح ليراه بسهولة كل العاملين في مقصورة الإخراج .

يميز المخرج التليفزيوني هذه الشاشات بسهولة حيث توجد شاشات الكاميرات في صف واحد مرتبة من اليسار إلي اليمين فوق كل منها رقم الكاميرا الخاص به فالأولي من اليسار عليها الرقم المضيء CI وإلي يمينها C2 ثم C3 ثم C4 وهكذا. وبالنسبة لعرض الأفلام فالشاشات المخصصة لها مرقمة أيضا F1 و F2 وكذلك شاشات عرض شرائط الفيديو تيب VT1 وVT2 وكلما طلب المخرج كاميرا من

الكاميرات أو صورة الفيلم أو شريط الفيديو تيب أضاء فوق الشاشة الرقم المطلوب . وعندما يطلب تحويله إلي شاشة المراقبة النهائية PV فهذه دلالة علي أنها الصورة المرشحة للهواء فيقوم بضبط تكوينها وزاويتها مع المصور _ عن طريق الميكروفون المثبت أمامه .والمصور يطبع وهو يسمع من خلال سماعته الخاصة ، فإذا ما حان وقت إرسالها على الهواء ينبه المخرج الى ذلك ثم يأمر بتحويلها الى الهواء فتظهر الصورة على شاشة الإرسال على الهواء مباشرة وفورا يظهر تحت هذه الشاشة رقم الكاميرا التى تعمل على الهواء C 1 مثلاً مضيئاً ويتغير هذا الرمز فى كل مرة يتغير فيها طلب المخرج بكاميرا أخرى بحيث يستطيع كل من فى القاعة وفى مقدمتهم المخرج وبنظرة خاطفة الى هذه الشاشة معرفة الكاميرا التى تعمل على الهواء الآن .

إن هذا الأسلوب من المونتاج يتم أحياناً بواسطة المخرج نفسه أو المونتير وذلك فى البرامج التى تظهر على الهواء مباشرة وبدون عمل تدريبات لها بدون بروفة وخصوصاً الإذاعات الخارجية (المباريات الرياضية – الأحداث السياسية – المناسبات الدينية – الأخبار الجارية وغيرها) وكذلك أى برنامج لا يكتب له نص كامل التفاصيل .

وفى حالة البرامج ذات النص الكامل والتى سبق أن تمت عليها التدريبات (الدراما – الاستعراضات الغنائية الموسيقية – برامج المجلات أو الندوات سابقة الإعداد والتجهيز) يقوم المونتير (المخرج الفنى) بعمل المونتاج حسب تقطيع النص وبإشارة من المخرج يقوم بالتحويل من كاميرا الى أخرى حيث يكون بدوره مشغولاً بإعطاء تعليماته الى الفريق العامل بالاستديو .

إن المونتير التليفزيوني يستطيع استخدام وسائل الانتقال والتحويل من كاميرا الى أخرى تماماً كالمونتير السينمائى واستخدام هذه الوسائل فى التليفزيون أسهل كثيراً مما هو متبع فى السينما حيث إن العملية من خلال جهاز التحويل البصرى

VISION MIXER (المازج الالكترونى) يتم اليكترونيا وفورياً (أبو العلا : ١٩٩٨ : ٢٩) .

وسائل الانتقال وطرق استعمالها :

فى حالتى الظهور والاختفاء – FADE OUT –FADE IN يستعمل ذراع التحكم فى كثافة الصورة وقوة استضاءتها ففى حالة الظهور يرفع هذا الذراع الى أعلي وفى حالة الاختفاء ينزل هذا الذراع الى أسفل .

والظهور والاختفاء يستعملان دائماً فى بداية البرنامج وكذلك فى ختام البرنامج لإنهائه وكذلك فى أول وآخر المشهد التمثيلي . إن الاختفاء يوحي بالإحساس بانتهاء العمل ولذا فقلما يستخدم داخل البرنامج إلا عند الضرورة لإنهاء أحد مشاهد البرنامج . إن توقيت هذه الوسيلة سواء للظهور أو الاختفاء تتوقف على الحالة الشعورية للمشهد والإيقاع العام له ومن هنا يمكن جعل توقيت هذه الوسيلة جزء من الثانية يقترب من القطع أو يمتد من ثانيتين إلي خمس ثوان ونادراً ما يزيد عن ذلك .

القطع :

هو التحويل أو التغيير المفاجئ من صورة إلي أخرى فورياً بالضغط على زرار الكاميرا المطلوب التحويل أو القطع إليها بمعني إذا كانت كاميرا (١) هى التى تعمل على الهواء وانتهي الغرض من وجودها ومطلوب الانتقال الى صورة كاميرا (٢) فوراً وإذا تم القطع بين صورتين متوازيتين أحسن اختيار تكوينهما وزاويتهما فإن الاتساق الفكرى لانسياب العمل سيتم فوراً فى ذهن المشاهد . إن إيقاع المشهد يختلف كثيراً بنوع القطع الذى يستعمل فإذا كان المشهد يحتاج الى الإيقاع السريع لإبراز كوميديا الموقف مثلاً فإن القطع السريع بين اللقطات القصيرة يرفع من قيمة الموقف أما بالنسبة للمشاهد العاطفية فإن القطع بين اللقطات الطويلة والممتدة يكون أدعي لبطء الإيقاع المطلوب فى مثل هذه الحالات .

الانتقال بالقطع من كاميرا إلى أخرى هى الطريقة المثلي فى النتقال السريع والأقرب للطبيعة والواقع كما يتم القطع لإظهار التباين بين موضوعين مختلفين أو لإظهار التشابه بين موضوعين مختلفين أيضاً أو للتذكر بموضوع سبق الإشارة إليه فى سياق البرنامج أو لإظهار رد فعل الحديث الجارى على الشخصيات فى نفس المشهد أو لإبراز التوازى فى الأحداث المتعارضة التى تجرى فى نفس الوقت فى أماكن مختلفة لتكوين تسلسل موضوعى واضح فإن القطع والوسائل الأخرى فى الانتقال يجب أن تكون مسلسلة ومتفقة مع التوافق الحركى فى الحركات المتتالية للأشخاص وكذلك الحفاظ على الإحساس بالاتجاه فى نظرات الأشخاص لبعضهم أو اتجاه تحركاتهم من مكان الى آخر وذلك حتى لا تحدث هزة ملحوظة تتسسبب فى كسر الإيحاء بطبيعة الحركة وشعور المشاهد بميكانيكية الانتقال من صورة الى أخرى (أبو العلا : ١٩٩٨ : ٣٠) .

المزج DISSOLVE :

هو امتزاج صورة جديدة بالصورة الجارية حيث تختفى الأولى بالتدريج لتحل محلها الصورة الجديدة بنفس التدريج كما يمكن عمل ظهور واختفاء معاً . **ويمكن الحصول على المزج كالآتي :**

يبدأ المونتير فى رفع ذراع التحكم فى كثافة الصورة VIDEO GAIN فى كاميرا (٢) بينما يبدأ فى خفض ذراع كاميرا (١) والتى تجرى على الهواء لتمتزج الصورتان وتمحو الصورة الجديدة بالصورة القديمة وتحل محلها تدريجياً الى الوضوح الكامل كما نعمل مزج بين صوتين أو قطعتى موسيقي لتحل أحدهما محل الآخري .

والمزج يسمي أيضاً MIX والمزج هو وسيلة انتقال من صورة إلي أخرى إن المزج لا يتسبب فى كسر الحركة أو التتابع كما يفعل الاختفاء وبالمزج أيضاً يمكن تخفيض حدة ارتفاع الإيقاع (سرعة الحركة) إذا استخدم بحكمة وتوقيت سليم .

وعن طريق المزج أيضاً يمكننا خلق حالة من المزج العقلي عند المشاهد بدلاً من القطع المفاجئ فإيقاعه مسلسل ومتوافق متجانس الحركة بينما القطع يكون مثيراً عصبياً يستحوذ على شعور المشاهد ويشد انتباهه ولتقريب هذا المعنى نفسياً يمكن عرض هذه الصورة : يقول كمال أبو العلا : إذا جاز لنا أن نشبه القطع بالبريق الماسي لتلألؤ فقاعات المياه الغازيه الصافية فإن المزج من جهة أخرى يصبح أشبه بلحظة تركيز ذهنى للإنسان تتداعي فيها الأفكار وتتداخل فى بعضها لتخرج بفكرة جديدة . إن إيقاع المزج يختلف بين السرعة والبطء ويتوقف ذلك على الغرض المنشود من استعماله والحالة الدرامية والنفسية التى نتناولها . والمزج يمكن استخدامه بين المنظر العام والمنظر المتوسط أو المنظر المكبر وبالعكس كما يمكن استخدام المزج للتعبير عن مضى زمن طويل أو قصير وبين مكان وآخر دون أن يتأثر السرد أو يختل السياق . كما يمكن أن يحل المزج محل الظهور والاختفاء ويمكن أيضا ربط موضوعين بالمزج ، وخلق علاقة بين الاشكال والأشياء المتشابهة . كما نستطيع استخدام مجموعة من المزج المتلاحق بين اللقطات لإعطاء بالتزامن أو التوازى فى الأحداث . أو سرد حكايات أو أخبار سبق الإشارة إليها فى الأحداث أو فى تلخيص أحداث ليس لها دخل مباشر فى الدراما ولكنها تفيد الموضوع (الفوتومونتاج) .

الإيهام DEFOCUSING :

هو تنويع لشكل المزج –بحيلة جمالية وتختزن لعمل تأثير خاص وهو تأثير أيضا للإنتقال من كاميرا إلى أخرى وللحصول عليه يتم تعتيم الوضوح الموجود فى الكاميرا الحالية إلى أقصى مايمكن من الإبهام (الفلو) ثم الانتقال إلى الكاميرا الأخرى بالمزج وهى على نفس الدرجة من افبهام ثم إظهار التعتيم تدريجيا بنفس إيقاع عمله فى اللقطة السابقة حتى تصل إلى قمة الوضوح FOCUS حيث يبدأ نشاط اللقطة الجديدة .

الازدواج SUPER IMPOSING :

وهو تعديل مفيد للمزج (ويطلق عليه فى الفيلم السينمائى العرض المزدوج) وهو فى عالم السينما أسلوب من وسائل الانتقال والتعبير غالى التكلفة ويستغرق عمله زمنا طويلا .

أما فى التليفزيون فهو لا يكلف شيئ فضلا عن أنه يتم بسهولة وفوريا عن طريق كاميراتين تعملان معا بدلا من واحدة (أى صورة إحداهما مزدوجة على صورة الأخرى) .

هذه الوسيلة تحتاج إلى عناية فائقة بالنسبة لاختيار كفاءة الكاميرات وربطهم على درجة موحدة من الكثافة LINED UP . كما يجب العناية الكاملة بضبط الإضاءة . وعمل تدريبات جادة وكثيرة قبل التنفيذ لضمان نجاح المشهد ويمكن الحصول على ازدواج ثلاثة صور أو أربعة حسب التأثير المطلوب . وهناك كثير من الحيل التليفزيونية مثل المسح السريع والبطئ WIPE وهى صورة تدفع الأخرى فى أى اتجاه لتحل محلها ، وهناك طرق اليكترونية أخرى للحيل مثل إبطاء الحركة SLOW MOTION أو إسراع الحركة FAST MOTION أو تجميد الكادر FROZEN ACTION أو FREEZ وكلها تستخدم كوسائل للانتقال كما يمكن استخدامها لإحداث تأثير معين .

العناوين TITLES :

تظهر عناوين البرامج على لوحات رسمت خصيصا لهذا الغرض وتظهر دون أية خلفيات سو ما هو مرسوم على هذه اللوحات . وكذلك عن طريق الازدواج يتم تصوير لوحات الخطوط المكتوبة كعناوين للبرنامج فوق بعض الصور المختارة بعناية حتى لا يغطى تباين الصورة أحيانا على الخطوط المكتوبة فتطمسها . ولا يظهر " نظرا لسوء اختيار اللقطات ودرجة كثافة ألوانها " أى من العناوين وتصبح الصورة مشوشة وغير مفهومة .

حرفيات مونتاج التليفزيون :

باكتشاف التسجيل على شرائط الفيديو تيب تعددت طرق إنتاج وإخراج البرامج التى كان يصعب تنفيذها على الهواء مباشرة ، وأصبحت حرفيات المونتاج تعتمد اعتمادا كبيرا على ما وصلت إليه الامكانيات الهائلة لأجهزة الفيديو تيب وهناك طرق متعددة لهذه الحرفيات :

*** التسجيل الحى :**

على شريط الفيديو تيب أو تسجيل البرنامج أثناء الإرسال على الهواء . وبهذا الأسلوب فى التسجيل يمكن استخدام شريط الفيديو تيب كوسيط سهل لحفظ البرنامج أو لإعادة إذاعته كلما دعت الحاجة إلى ذلك أو لدراسة أفكاره أو تحليل بعض أجزائه . وعملية المونتاج هنا قد تمت فى الاستوديو أثناء تتابع فقرات البرنامج باستخدام طاولة التحويل (المونتاج الأليكترونى) . ويصبح البرنامج معدا للإرسال بمجرد الانتهاء من تسجيله .

*** اللقطات أو المشاهد المعادة :**

عندما يسجل البرنامج بالكامل وفى تتابع متصل كما لو كان يرسل حيا على الهواء مباشرة ، يحدث أحيانا بعض الخطاء (من المشاركين – أو الفنيين أو المهندسين) هذه اللقطات أو المشاهد التى تم فيها الخطأ يعاد تسجيلها بمفردها صحيحة لتحل محل هذا الخطأ .

كما يحدث أن يقوم المخرج بتسجيل لقطات إضافية - CUTAWAY REACTION - ACTION هذه الإضافات تستخدم إما لإصلاح توقيت البرنامج (إطالة البرنامج أو تقصيره) أو إضافة بعض التحسينات التى يكون البرنامج فى حاجة إلى اليها وهذه إحدى المميزات العظيمة التى أضافتها حرفيات المونتاج على شريط الفيديو تيب بما أتاحه من حرية ومرونة للمخرج ليبدع فى عمله .

*** التسجيل المتقطع :**

التسجيل المتقطع يعنى تسجيل البرنامج فى شكل مقاطع منفصله ، يشتمل كل مقطع منها على عدد من المشاهد أو حتى مشهد واحد مكون من عدد من اللقطات وهذه المشاهد يمكن تكرار تسجيلها أكثر من مرة (كما يحدث فى تصوير اللقطات السينمائية من التكرار) وذلك للحصول على أفضل القيم الفنية المطلوبة للمشهد . وكذلك يعاد التسجيل لتعديل وتصحيح ما يحدث من أخطاء . هذه المشاهد المسجلة يمكن (بما أتيح لأجهزة الفيديو تيب من كميات المونتاج الهائلة) يمكن اختصارها أو حذف أجزاء منها أو تعديل ترتيبها فى السياق العام للعمل . وعن طريق طاولة المونتاج الإليكتروني يمكن الحصول على جميع وسائل الانتقال بين المشاهد أو بين اللقطات (القطع – الاختفاء والظهور – المزج – الازدواج – الإبهام) وكل ما يعن للمخرج أو المونتير استخدامه لوصل فقرات برنامجه . وللحصول على المونتاج النهائى للبرنامج ، يعاد نقل هذه المقاطع المنفصلة فى ترتيبها النهائى المطلوب لتحصل على العمل التليفزيونى كاملا فى انسياب مسلسل على شريط واحد ، وعندئذ يمكن إضافة أو مزج الأصوات المطلوبة من مؤثرات صوتية أخرى من أجهزة صوتية غير متزامنة (أسطوانة أو شريط ٤|١ بوصه أو كاسيت) وكذلك ليكون لدينا أيضا الصوت الكامل للعمل مصباحا للصورة وفى تزامن تام .

*** التسجيل من مصدر واحد :**

التسجيل من مصدر واحد يعنى استخدام كاميرا واحدة فى تسجيل العمل ، حيث يتم تسجيل جميع المشاهد أو اللقطات التى تصورها الكاميرا على شريط أو شرائط فيديوتيب خاصة بها وحدها . وفى هذه الحالة لا يستعمل المحول (المازج)

الإليكتروني ولكن يتم المونتاج بعد نهاية تصوير العمل كله للحصول على البرنامج كاملا فى تسلسله المنطقى على شريط فيديوتيب منفصل ولا يتم التصرف فى شرائط الفيديوتيب التى استخدمت فى التصوير إلا بعد اختبار الشريط الجديد الذى تمت عليه عمليات المونتاج والتأكد من صلاحيته التامة للعرض عند الطلب . إن المونتاج التليفزيونى يتم باستخدام شرائط وأجهزة فيديوتيب على غاية من الدقة الهندسية المعقدة والتى يستخدم العقل الإليكتروني فى كل حركة من حركات تشغيلها بعدادات تصل دقتها من حساب الساعة إلى حساب كل كادر منفصل على حدة فكل ساعة من البرامج قد تحتوى على ٣٠٠إلى ٤٠٠ قطعة من لقطة إلى لقطة ولهذا فعملية المونتاج تحتاج إلى دقة متناهية وكفاءة عالية لهذه الأجهزة (أبو العلا : ١٩٩٨ : ٣٣) .

الفصـــل التاســـع

المخرج التليفزيوني والمؤثـرات

تعتبر المؤثرات البصرية عملية ميكانيكية صرفة تتم بواسطة آلات بشكل خاص من أجل غرض معين وبواسطة فنيين مدربين على العمل .

عمليات المزج :

أول العمليات التى تعترضنا فى أى فيلم هى عمليات المزج المتراكب الزائلة التى تفصل بطاقات العناوين المختلفة التى تلمع عليها أسماء العاملين فى الفيلم على الشاشة وتنتهى سلسلة عمليات المزج هذه دائماً باسم المخرج على بطاقة عنوانيه منفصلة .

والمزج المتراكب هو مزج بطيء لإحدى اللقطات بأخرى ويتم التأثير بالاظلام التدريجي للكادرات الأخيرة فى اللقطة الأولى ومزجها بالكادرات الأولي المضيئة تدريجياً فى اللقطة التالية وتمت تسمية المزج المتراكب هكذا لأنه يقال إن إحدى اللقطات يجب أن تتراكب فوق الأخرى والاتجاه هو حذف كلمة متراكب والإشارة إليه بكل بساطة بالمزج (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٤) .

مزج مرور الزمن :

ويستخدم تأثير المزج لربط مشهدين ثم فصلهما بمرور الزمن والغرض هنا هو الإشارة للجمهور بأن هناك بعض الوقت المنقضى بين المشاهد كشيء متميز عن القطع المباشر الذى يشير إلى أن الحدث التالي المعروض ممتد وعندما تكون الفجوة الزمنية قصيرة نسبياً مسألة دقائق أو ساعات يمكن استخدام المزج البسيط ولكن عندما يتم تضمين أيام وأسابيع وشهور وسنوات يكون أكثر الوسائل فائدة

لتكييف الجمهور بالطول الصحيح لمرور الزمن هو اللجوء الى فاصل مونتاجي مرتبط بسلسلة من عمليات المزج .

لا تمزج على مشهد ثم تمزج على نفس المشهد من نفس الزاوية إذ تثير هذه العملية النفور حاول أن تمزج على مشهد أو زاوية مختلفتين وإذا لم تستطع المزج على مرور الزمن فامزج فى شكل لقطة كبيرة لعقربى الساعة المتحركين أو نوافذ ليل ونهار وما شابه ذلك (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٥) .

مزج خارج البؤرة :

وهناك نوع آخر من المزج يستخدم أساساً لعمليات المزج المتوازية فبدلاً من تقليل كمية الضوء فى الكادرات الأخيرة للفيلم يلقى بها أولا خارج البؤرة عن طريق تأثير مشوش ثم يتم مزجها على الكادرات الولى للمشهد التالى الذى تم تشويشه بشكل مشابه .

لا يجب استخدام عمليات المزج البطيئة جداً فى الأفلام التليفزيونية وعند رؤية عمليات المزج البطيئة هذه على شاشة التليفزيون فى البيت فإنها تزداد حجماً وتميل إلي إبطاء التدفق المطرد وهى مضللة بمعنى أنها قد تترك عند المشاهد فكرة خاطئة بأن جهاز تليفزيونه قد أصبح غير واضح تماماً .

عمليات المسح :

يمكن العناية بفترات الزمن الأقصر بما يعرف بالمسح وعن طريق هذا التأثير يتم الانتقال بواسطة إزاحة الكادرات الأخيرة للمشهد خارج الشاشة أثناء إحلال الكادرات الأولى للمشهد التالي محلها في الوقت نفسه والاتجاه هو تجنب المسح خاصة العمليات الأكثر كمالا لأنها تجذب الاهتمام كخاصية تقنية وبذلك تحط من قدر الحدث (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٦) .

وقد تحظى عملية استخدام مزج للدلالة على مرور الزمن بالقبول ويتم اللجوء إلي المسح فقط من اجل نقل الشخصية من مكان إلي آخر وبهذه الطريقة إذا كان اتجاه

المزج من اليمين إلي اليسار أو من اليسار إلي اليمين يتفق مع اتجاه حركة الشخص يفتقد المسح معظم وضوحه لأنه سوف يتكامل مع حدث الفيلم وعلى ذلك فإذا كان لابد من رؤية شخص وهو يدخل منزلاً دون أن تضطرنا مقتضيات الحبكة إلي رؤيته وهو يعبر عدد الحجرات التي عليه أن يعبرها ليصل إلي غايته النهائية يكون استخدام المسح لنقله وهو مازال يتحرك من الباب إلي غايته له تبريره كاملاً .

عمليات المسح الطاردة :

يستخدم المسح الطارد بشكل أكثر فى الأفلام الدعائية والتسجيلية عنها فى الأفلام الروائية وهو عبارة عن توليفة من مسح مطرد ومسح عكسي تزيح الكادرات القليلة الأولى للمشهد الكادرات القليلة الأخيرة للمشهد الأول مع رؤية خط فعلى للحد الفاصل وكأنما تمت إزاحة ستارة متحركة عبر الشاشة (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٧) .

عمليات مسح المؤثرات الخاصة :

هناك مئات من التنويعات لهذا النوع من المسح ممكنة بالنسبة لصانع الفيلم الذى يهوى أن يلهو باللعب فيمكن لفنيي المؤثرات الخاصة أن يقوموا بعمليات مسح تشابه المطر بحيث تجرى إزاحة الكادرات الأخيرة للمشهد السابق بواسطة ما يبدو أن يكون خطأ مشرشراً من قطرات المطر ويمكن بنفس الطريقة أن يمدونا بعمليات مسح ذات لهيب وعمليات مسح مضيئة وعمليات مسح دخانية وعمليات مسح دوامية وعلى الرغم من أن المسح محرم فى الواقع على سيناريو الفيلم الروائى لأغراض كثيرة فإن له مكانه فى أنماط أخري من السيناريو فى أفلام التعليم والحرف والتدريب (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٨) .

ظهور تدريجي واختفاء تدريجي :

هناك مؤثران بصريان يتم استخدامهما فى الأفلام وهما الظهور التدريجي والاختفاء التدريجي ففى الظهور التدريجي يتم طبع الكادرات الأولى القليلة للقطة بشكل مظلم جداً وتصبح تدريجياً أكثر ضوءاً حتى يتم الحصول على مستوى الكثافة .

وفى الاختفاء التدريجي يتم تحقيق التأثير العكسي باظلام الكادرات الأخيرة القليلة للقطة تدريجياً حتى ينتج عنها كثافة سوداء ويستخدم الظهور التدريجي فى اللقطة الأولى لكل سيناريو تقريباً وهى تترك انطباعاً عند الجمهور بأنهم على وشك أن يتعرفوا بطريقة بطيئة على حدث لا يستلزم أن يبدأ ببداية الفيلم ولكنه كان قد استمر لفترة من الوقت .

ومن ناحية أخرى يستخدم الاختفاء التدريجي للايحاء للمتفرج بأن فاصل الحدث الذى شاهده على لتو قد توقف وأنه سوف تنقضى مدة معقولة من الوقت وقت الحبكة وليس الوقت السارى قبل أن يبدأ الحدث التالي ومع ذلك يجب أن يبدأ الحدث التالي بظهور تدريجي يمتزج فيه سواد الكادرات الأولى القليلة فى اللقطة الأولى فى الفصل الثانى بالكادرات الأخيرة القليلة فى اللقطة الأخيرة من الفصل الأول ثم يتم اضاءة الكادرات التالية فى الكثافة حتى يتم الحصول على الاضاءة العادية المطلوبة ومع هذا لا تحتاج كلمة مزج للاشارة اليها إذ يكفى فقط كتابة اختفاء تدريجي ثم أسفلها بثلاثة أو أربعة فراغات ظهور تدريجي (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٨ : ٢٤٩) .

المؤثرات الرقمية[١]

ساعدت المؤثرات الرقمية المونتير الإلكتروني لإنتاج مؤثرات كانت إلى وقت قريب مقصورة على الفيلم فقط وبإلحاق جهاز المؤثرات الرقمية بجهاز المزج الإلكترونى أصبحت مؤثرات الفيديو تضاهى أحسن أنواع المؤثرات الفيلمية بل وبعد أن كان مجرد وضع عنوان على أسفل صورة ثابتة تحتاج إلى وقت ومجهود كبيرين , أصبح من السهل تنفيذ عنوان بطريقة الرسوم المتحركة يتم فى زمن قياسى .

بالرغم من أن جهاز مؤثرات الفيديو الرقمية DVE هو جهاز معقد جداً من الناحية التكنيكية إلا انه يعتمد على مبدأ بسيط نسبياً , فهو يقوم فى أى وقت بانتزاع grab أى كادر فيديو , من أى مصدر فيديو سواء من كاميرا , أو جهاز فيديو , أو فيلم , ويقوم بتغيرها إلى معلومات رقمية digital information , ويقوم بالتلاعب بها بطرق مختلفة كثيرة , فهو يحذف منها , ويضيف إليها , ويزحزحها رقمياً وفى سرعة مذهلة , وكل هذا التلاعب يتم فى لحظتها , وفى زمن حقيقى وهكذا يتمكن المونتير من رؤية جميع التعديلات والتغيرات على الشاشة حتى يصل بها إلى الكمال . ثم وأثناء تخزينها فى الذاكرة يطلق علي الخطوات التى قام على أساسها توليد هذا المؤثر رقماً معيناً , وعندها يستطيع أن يسترجع هذا المؤثر عند طلبه فى سرعة مذهلة .

وهكذا نجد أن التقدم التكنولوجى الرقمى إنما يعمل من أجل المونتير والإسراع فى مونتاج البرنامج التليفزيونى . بل إن الصورة الرقمية وضعت خيارات تحت سيطرة المونتير لم تكن متاحة له عند التعامل مع الإشارة النظيرة وهكذا أصبح التعامل مع الإشارة الرقمية وأكثر الطرق استعمالا لخلق مؤثرات الرقمية وهى:

---

(1) http://www.arabfilmtvschool.edu.eg/Display.asp?HeadID=520

أولاً : الخلق والتلاعب بعدة صور :

مؤثرات الصور المتعددة تتضمن الاحتمالات المختلفة لتقسيم الشاشة إلى عدة أقسام , أو تكرار صورة معينة على الشاشة .

١ - مؤثر الشاشة المنقسمة :

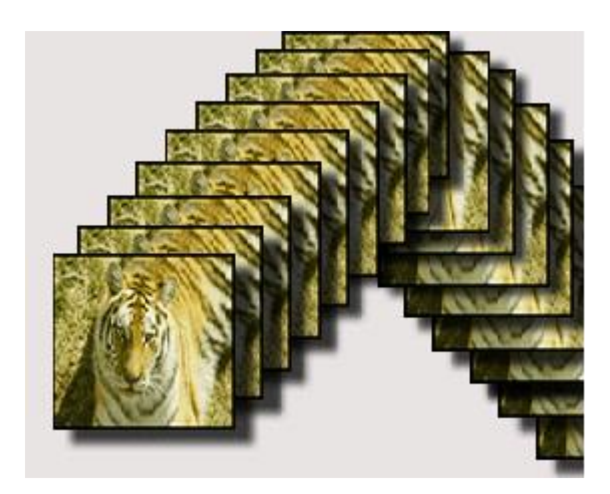
يقوم جهاز المؤثرات الرقمية بتقسيم الشاشة ليس فقط إلى أربعة أقسام , بل إلى عدد أكبر من المساحات كل منها تحتوى على نفس الصورة أو من الممكن أن تحتوى كل مساحة على صورة منفصلة ومختلفة عن بقية الصور التى فى المساحات الأخرى . ومن الممكن أن يقوم المونتير باختيار صورة منهم ليقوم بتكبيرها بمساحة الشاشة , أو تصغيرها حتى تصبح نقطة على الشاشة .



مؤثر الشاشة المنقسمة

٢ – مؤثر الصدى :

يتولد مؤثر الصدى effects echo عندما تتكرر نفس الصورة وكأنها موضوعة بين مرآتان معكوستان , وهكذا تتكرر الصورة بعدد لا نهائى . ويطلق عليه أحياناً مؤثر المرآة mirror effects . ومن الممكن عرض مؤثر المرآة كصورة ثابتة static image أو صورة متكررة multiplies image . كذلك من الممكن تحريك – إلى أعلى أو إلى أسفل – النقطة التى يظهر أن صورة الصدى echo image ستختفى عندها على مدى الأفق , حتى يظهر وكأننا ننظر إلى الصورة من أعلى أو من أسفل .



مؤثر الصدى

ثانياً : التلاعب بالحجم والشكل :

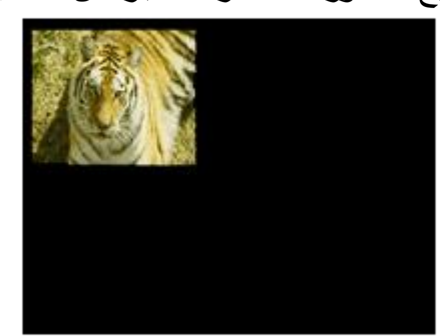
ليس هناك حدود للمؤثرات المتاحة من التلاعب بالحجم والشكل ولكن الأكثر انتشاراً منها هى :

*** الضغط والتمديد :**

الضغط compression يعنى أن نجعل الصورة أصغر , أى ضغطها – مع الاحتفاظ بكل معالمها إما راسياً أو أفقياً أو فى الاتجاهين – فجهاز المؤثرات

الرقمية يقوم بتقليص الصورة من حجمها الذى يملىء الشاشة كاملاً حتى تظهر كنقطة على الشاشة ثم تختفى ليصبح حجمها صفر zero -size فيظهر المؤثر وكأننا وبشكل إلكترونى قمنا بعمل zoom out على الصورة . وبالطبع نستطيع أن نوقف الضغط فى أى نقطة .

أما التمديد expansion فهو عكس الضغط , فمن الممكن أن نبدأ من حجم صورة صفر zero-size image , ويقوم بتوسيعها وتمديدها حتى تصبح كادر كامل full frame . وهو يظهر وكأننا وبشكل إلكترونى قمنا بعمل zoom in على الصورة . وهذا المؤثر يسمح للمونتير بتوسيع الصورة خارج نطاق الكادر , لحذف بعض المساحات حول إطار الكادر الغير مهمة , وإبراز الأجزاء المهمة للصورة فى فراغ الشاشة video space . وهناك بعض أجهزة DVE التى تسمح بتوسيع الصورة عدة مرات أكبر من العادية .

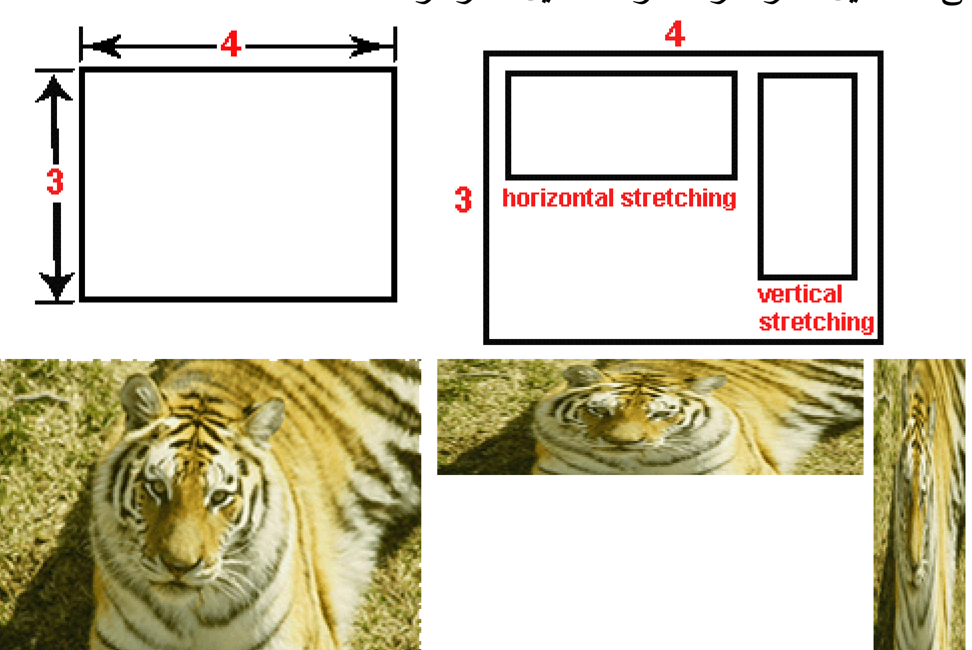



مؤثر الضغط والتمديد

وأحيانا يستخدم هذا المؤثر فى حذف المساحة التى حول إطار الكادر والتى قد يظهر فيها مثلا الميكروفون خطأ داخل الكادر , أو إذا كان هناك حركة كاميرا بانورامية pan خاطئة إلى خارج حدود الديكور offset . كذلك من الممكن استعمال التمديد expansion فى نشرة الأخبار والرياضة ,عندما يبدأ الخبر خلف المذيع كنقطة ثم يتمدد حتى يملىء الشاشة كلها , حتى يسمح للمتفرج أن يشاهد حركة الحدث عن قرب أكثر .

*** نسبة الارتفاع إلى العرض :**

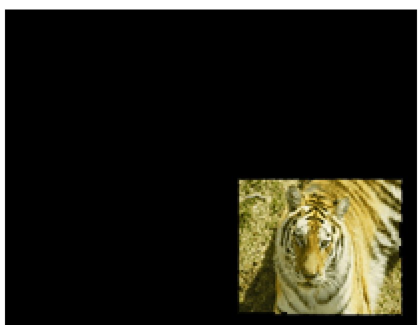
باستعمال جهاز المؤثرات الرقمية , يستطيع المونتير تغيير نسبة الارتفاع إلى العرض المتعارف عليها ٣:٤ (ثلاث وحدات ارتفاع وأربع وحدات عرض) , إما إلى مستطيل أكثر عرضاً أو مستطيل أكثر ارتفاعا .



تغيير نسبة الارتفاع إلى العرض

٣ – وضع الشىء :

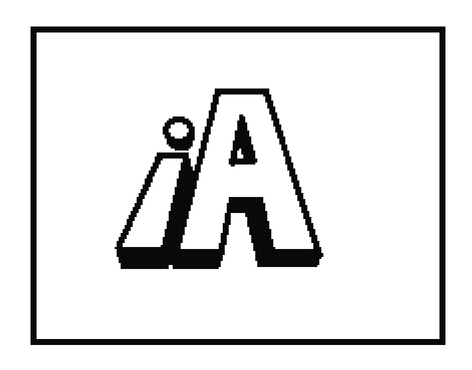
وهو تحريك الصورة رأسياً vertically أو أفقياً horizontally أو عمودياً z-axis أو بتركيبة من المحاور الثلاثة .



تحريك وضع الصورة

٤ – المنظور :

قبل وجود جهاز المؤثرات الرقمية كان يتم رسم العناوين حتى تظهر بالبعد الثالث .



تغير المنظور عن طريق الرسم

ولكن باستعمال DVE أصبح فى إمكان المونتير أن يقوم بتجسيم الحروف أو بمعنى أصح الصورة ذات البعدين وإعطاء المتفرج الإيهام بالبعد الثالث . ومن الممكن أيضاً تغير وجهة النظر من أعلى أو من أسفل بشكل عمودى وكذلك الإيهام بالعمق .



تغير المنظور باستعمال DVE

٥ – القلب والتدوير الرأسى والأفقى :

عند استعمال كاميرا أبيض وأسود monochrome camera , يصبح من السهل قلب الصورة أفقياً , كأن الممثل ينظر فى المرآة , أو قلبها رأسياً وكأن الصورة انقلبت رأساً على عقِب . فمعظم الكاميرات الأبيض والأسود تستطيع التحكم فى عكس مسح الصورة رأسياً وأفقياً . أما الكاميرات الملونة Camera Color فهى لا تسمح بعكس الصورة كما تسمح الكاميرات الأبيض والأسود . ولكن بمجرد تحويل الصورة إلى صورة رقمية digital , وباستعمال جهاز DVE فإنه من الممكن قلب الصورة وتدويرها رأسياً وأفقياً , وبطرق مختلفة أخرى .



اللف الرأسى والأفقى

٦ – قناة التفريغ الأتوماتيكى :

وهى توليد إشارة تفريغ حجمها يتغير تبعاً لحجم المنظر الأمامى الناتج من جهاز المؤثرات الرقمية . واستخدام هذه الإشارة فى جهاز المزج الإلكترونى لعمل تفريغ لهذا المنظر المتغير الحجم على خلفية جديدة فى مولد المؤثرات SEG .

ثالثاً : التلاعب بالضوء ونوع السطح (أو نوع البشرة) :

لا يقتصر استعمال جهاز المؤثرات الرقمية وبالتالى الصورة الرقمية على التلاعب بحجمها وشكلها size and shape , بل أيضاً بضوئها light أى درجة النصوع brightness واللون color , وكذلك نوع السطح texture .

وبالرغم من أنه من السهل تماماً تلوين صورة بدون استعمال أجهزة رقمية إلا أن أجهزة التلوين الرقمية digital colorizes تستعمل عادة فى تصحيح اللون أثناء المونتاج . وهناك أنواع من المؤثرات المتداولة ذات تأثير قوى على الإدراك الحسى للمتفرج وهى :

١- التلوين ببقع الاضاءة solarization :

عندما تكون الصورة ليست متدرجة فى النصوع. ولكن إما مستويين فقط أو ثلاثة للنصوع وجميع الدرجات الأخرى المختلفة للنصوع يتم استبدالها بأقرب قيمة من المستويات المحددة فقط , فتظهر الصورة كما لو كانت على درجة عالية من التباين contrast بدون تفاصيل .



Solarization

٢- التلوين ببقع الألوان pasteurization :

تتشابه الصورة فيها مع السابقة, ولكن تكون لها مستويات محددة للألوان , وتقرب الألوان الأخرى ودرجاتها المختلفة وتشبعها إلى هذه الدرجات المحددة. وهناك صورة فوتوغرافية لها هذا الشكل وهذا الاسم.



posterization

٣- الفسيفساء mosaic :

وهو تقسيم الصورة إلى مربعات ذات أحجام متساوية - ويمكن التحكم فى هذه الأحجام - ولكن مختلفة النصوع واللون حتى تصبح بنية الصورة تشبه الفسيفساء mosaic وفى هذه الحالة نجعل نقط الصورة لكل مربع ذات معلومات صورة واحدة من شدة نصوع ولون وتشبع.



Mosaic

٤-عكس القطبية polarity reversal :

وهو مؤثر معروف ممكن تنفيذه بالأجهزة الأبيض والأسود حيث تتحول كل المساحات الفاتحة إلى غامقة والمساحات الغامقة إلى فاتحة , لتظهر الصورة وكأنها صورة سالبة Negative . ومع أنه ليس من السهل جداً تنفيذ هذا المؤثر بالكاميرا الملونة العادية , إلا أنه من السهل جداً تنفيذه بمعظم أجهزة المؤثرات الرقمية DVE بتحويل المساحات الفاتحة إلي غامقة والعكس بالعكس , أو تحويل أى لون الى الألوان المكملة له , مما ينتج مؤثرات لونية شيقة متنوعة .



Negative

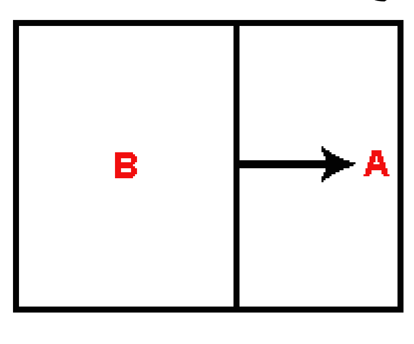
ويعتمد كل من مؤثرات التلوين ببقع الإضاءة solarization , والتلوين ببقع الألوان pasteurization , والفسيفساء mosaic على تغير الصورة الواقعية إلى شكل صورة مرسومة graphic image .

رابعا : التلاعب بالحركة Manipulation of Motion

نستطيع أن نفهم المؤثرات المتحركة الرئيسية على أنها :

١- **التغير فى الحجم والوضع** : وهى تشبه الأشكال المختلفة لحركة الكاميرا الأفقية pan والحركة الرأسية tilt . فالصورة تتحرك شمال ويمين , وإلى أعلى وإلى

أسفل , بمعدل محدد على الشاشة . فعندما يستعمل المونتير مصدرين للفيديو صورة أ, وصورة ب, فإنه يستطيع أن يخلق مؤثر الإزاحة slide effect بينهم , لتظهر صورة ب وهى تزحزح الصورة أ.



مؤثر الإزاحة

وتكنيكيا فإن الصورة ب تدفع الصورة أ إلى خارج الشاشة , ولذلك يطلق علي هذا المؤثر أيضا مؤثر الدفع on - effect push , كذلك من الممكن أن يتم هذا المؤثر من أعلى لأسفل , أو العكس , أو بشكل مائل diagonally .

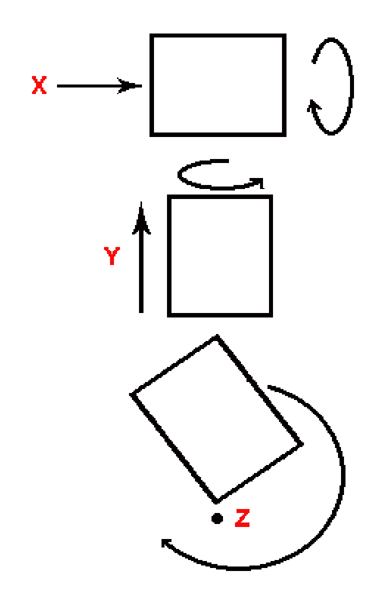
٢- الزووم : Zoom effect

عند عمل zoom in باستعمال عدسة الزووم العادية , فسنلاحظ أننا نفقد أكثر وأكثر من المساحات التى تحيط بالصورة , وذلك لأن مجال الرؤية يتقلص باستمرار كلما تقدم الزووم إلى الأمام . والعكس بالعكس صحيح أيضا, فعند عمل zoom out بواسطة نفس العدسة , فإننا نرى مساحات أكبر وأكبر من الصورة , لأنه هناك تغير مستمر إلى مجال أوسع فى الرؤية . ولكن باستعمال جهاز DVE , يمكن للمونتير أن يبدأ من نقطة دقيقة على الشاشة size zero- , ثم يقوم بعمل zoom in إلى أن يصبح حجمها بحجم الشاشة . أو أن يبدأ من حجم الصورة الكامل الذى يملىء الشاشة , ثم يقوم بعمل zoom out حتى تصبح نقطة دقيقة - size zero . ولكن الفرق بين استعمال العدسة الزووم وجهاز DVE هو أنه

وباستعمال الأخير فإن الصورة كلها إما تتمدد أو تتقلص بدون زيادة أو فقد أى جزء منها .

٣- الدوران والوثب Bounce effects Rotation and

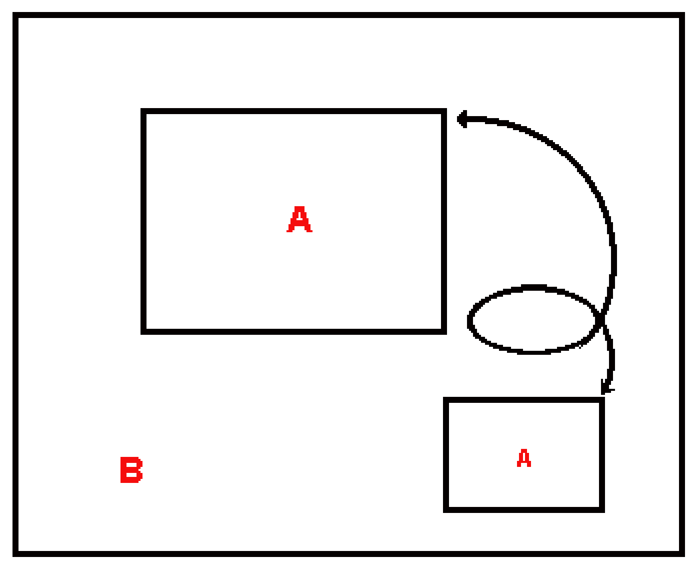
باستعمال أجهزة المؤثرات الرقمية DVE , يستطيع المونتير أن يقوم بدوران الصورة حول أى محور من المحاور الثلاث : محور X الذى يمثل العرض , ومحور Y الذى يمثل الارتفاع , ومحور Z الذى يمثل العمق . وعادة نفهم أن الدوران حول محور X يطلق عليه يشقلب flip , أو يقلب tumble تماما (مثل قلب العملة المعدنية) , وأن الدوران حول محور Z يطلق عليه يدور spin تماما (مثل تدوير العجلة) .



الدوران حول المحاور الثلاثة

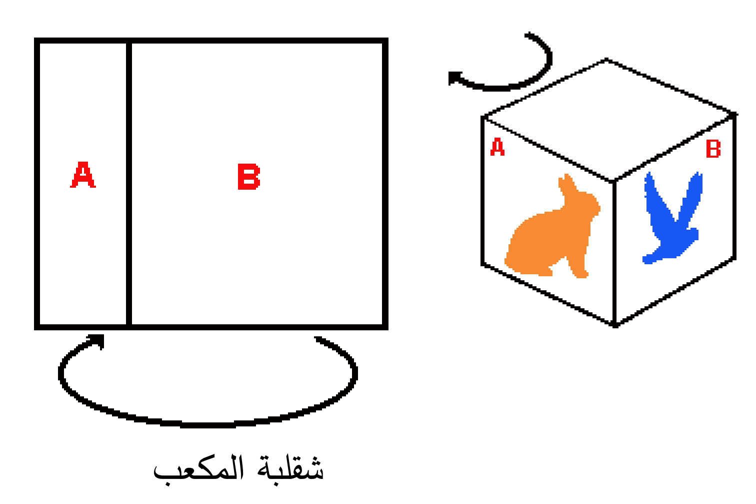
ولكن هذه المصطلحات تعمل بشكل مختلف فى عالم المؤثرات الخاصة , فالدوران حول محور Y يطلق عليه دوران rotation , أو أرجحة swing , أما الدوران

حول محور X فيسمى شقلبة flip أو تقليب tumble , ويطلق على الدوران حول محور Z تدوير spin . ومن المؤثرات المعروفة التى تعتمد على دوران المحاور هى المؤثر الطائر fly effect وفيه تتمدد الصورة أ من حجم الصفر zero -size إلى حجمها ووضعها المحدد على الشاشة وهو تدور على محور X أو على محور Y , أو على الاثنين معا.



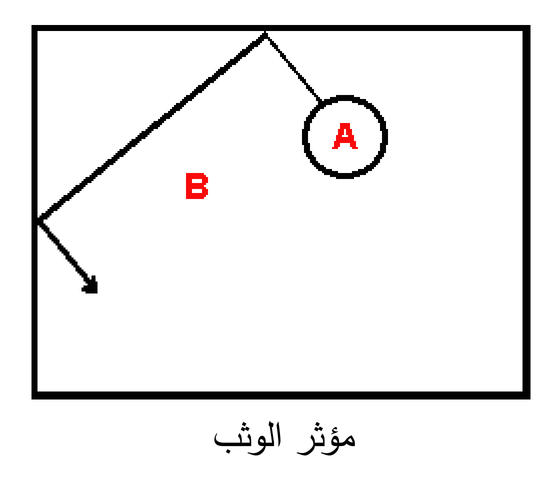
المؤثر الطائر

وهناك بعض مؤثرات الانتقالات المعروفة التى تستعمل دوران المحاور مثل شقلبة المكعب cube-flip, أو تدوير المكعب cube-spin , وهى تظهر وكأن عدة صور ثابتة تم لصقها على أوجه المكعب الأربعة , وعند دورانه فإن الصورة ب تظهر على أحد أوجه المكعب لتحل محل الصورة أ.



شقلبة المكعب

أما مؤثرات الوثب Bounce effects فهى تظهر الصورة أ تثب من طرف الشاشة إلى الطرف الآخر والتى تظهر عليها الصورة ب كخلفية background . ومن الممكن أن تتغير شكل الكرة التى تثب والتى تمثل الصورة أ وكذلك طريقة لفها أثناء الوثب.



مؤثر الوثب

وهنـاك أجهزة DVE تقوم بتجميـع مـؤثر الـزووم zoom effects , ومـؤثر تغيـر الحجم والوضـع position and size change , ومؤثر الدوران rotation , معا فى مؤثر واحد.

وهكذا نرى أن أجهزة المؤثرات الرقمية DVE devices تستطيع أن تفعل أى شىء فمداها محدد فقط بمخيلة المونتير فلـيس عليـه إلا أن يسمى المؤثر ليقوم مولد المـؤثرات الرقميـة digital effects generator بتنفيـذه , ولتـتم فـى الوقـت الحقيقى real time , وما على المونتير إلا أن يضغط على الأزرار التـى يجعلها تعرضــه المـرة تلـو الأخـرى وبأسـرع مـن لمـح البصـر. ولكـن المشـكلة الكبيـرة فـى استعمال هذه الأجهزة هى معرفة متى يجب أن نتوقف عن التلاعب بالصورة .

لأنـه يعتبـر مضـيعة للوقت أن يقوم المـونتير بخلـق عشرات مـن المـؤثرات المبهـرة ولكنها فى نفس الوقت لا ضرورة لها. والسر فى نجاح استعمال هذه التكنولوجيا هو إتباع الهدف الأساسي لها أى استمرار التواصل والتأثير على المتفرج فقبل البدء فى تنفيذ كل مؤثر على المونتير أن يسأل نفسه عدة أسئلة .

هل من الضرورى تنفيذ هذا المؤثر؟ هل يساعد فعلا فى توضيح وتقويـة وتكثيف الرسالة المطلوب توصيلها للمتفرج؟ وأخيرا هل من السهل تنفيذ هذا المؤثر ؟ فإذا كانـت الإجابـة بـنعم عليـه تنفيـذه فـورا , أمـا إذا كانـت الإجابـة بـلا أو ربمـا فعليـه الامتنـاع تماما عن تنفيذه.

الفصـــل العاشـــر

المخرج التليفزيوني والدرامـــا

تتكون الدراما التليفزيونية من عدة أشكال هى :

١ – التمثيلية التليفزيونية :

هى قصة أو فكرة واضحة المعالم سليمة التكوين ومنطقية تروى على شاشة التليفزيون بواسطة شخصيات شبيهة بشخصيات الحياة ويتوفر فى هذه الشخصيات سمات تجعلها مثيرة للاهتمام ويجري على ألسنة هذه الشخصيات حوار واضح فيه سمات الحقيقة .

وتتراوح مدة التمثيلية فى العادة ما بين نصف الساعة إلي ساعة ونصف وقد يزيد عن ذلك أو قد تكون فى جزأين إذا زاد الطول عن ذلك كثيراً أو أن تكون فى ثلاثة أجزاء وهذا نادراً ما يحدث ومن الأفضل ألا تتعدى تمثيلية السهرة أكثر من ساعة ونصف خاصة أنه من الصعب أن يظل المخرج محتفظاً بانتباه المشاهد أطول من هذا الحد (النادى : ١٩٩٣ : ٢٢١) .

وفى هذا النوع يتصاعد الحدث إلي أن يصل للذروة الرئيسية كما هو الحال فى المسرحية تماماً ويعتبر هذا النوع المرحلة الأولى فى سبيل إعداد نص تليفزيوني والوصول إلي طابع مميز للتليفزيون .

٢ – المسلسل :

لا يختلف المسلسل فى جوهره عن التمثيلية كعمل درامى من حيث البناء والحبكة وخطة متدرجة تصاعدياً أو تنازلياً وإن اختلف عن التمثيلية فى المعالجة فالتمثيلية تدور أحداثها فى تواصلية واستمرارية منذ البداية حتى لحظة التنوير وحل العقدة أما

المسلسل فيعتمد قالبه الفنى على مجموعة من المواقف الخطيرة ويقوم أساساً على تتابع وتوالى الحلقات بمعنى أن الشخصيات والأحداث تتطور بشكل متوالى إلي أن تتصاعد وتنتهى الأحداث فى النهاية بعد أن تتجمع الخيوط كاملة .

والمسلسلات عادة ما تكون سباعية أو ثلاث عشرة حلقة من أجل تغطية إذاعة دورة تليفزيونية كاملة على مدى ثلاثة عشر أسبوعاً لو أذيع المسلسل أسبوعياً أو خمس عشرة حلقة أو ستة وعشرون حلقة لتغطية دورتين كاملتين أو ثلاثون حلقة لتغطية شهر كامل لو أذيع المسلسل يومياً إذن فمدة المسلسل طويلة جداً عن مدة أى شكل آخر وبالرغم من ذلك يجب أن يكون عدد الشخصيات الأساسية قليلاً بالإضافة إلي وجود الشخصيات المساعدة .

والمخرج يضع شخصياته فى الأحداث ويطورها ويحل مشاكلها من خلال تطور الصراع فى مدة المسلسل كلها فهو يواكب الشخصيات من الحلقة الأولى إلي الحلقة الأخيرة ويجعلها تتطور درامياً من حلقة لأخرى إلي أن تصل إلي حد التأزم والانفراج .

وفى المسلسل عقدتان عقدة كبرى لابد أن تحل في نهاية الحلقات كلها وعقدة أخرى تدور في فلك العقدة الكبرى وهذه العقدة الأخرى يتم تقسيمها الى عقد فرعية بعدد حلقات المسلسل بحيث تنتهى كل حلقة بعقدة من هذه العقد الفرعية ومن أجل ذلك لابد من وجود عنصر التشويق والإثارة بالنسبة للمتفرج حتى يظل متشوقاً لمشاهدة الحلقة التالية وهكذا إلي أن يشاهد كل حلقات المسلسل وهناك من المخرجين من يجعل العقدة زائفة في نهاية الحلقة حيث يكتشف المشاهد فى بداية الحلقة التالية أن عقدة نهاية الحلقة السابقة ما هي إلا زيف ووهم وهذا النوع من النهايات الزائفة غير مفضل فمن الأفضل أن تنتهى كل حلقة بذروة حقيقية وليست زائفة وهذا النوع من المسلسلات التى تقدم عقدة أساسية وعقد ثانوية بعدد حلقات المسلسل يسمي

بالمسلسل الصافي وهناك نوع آخر من المسلسلات وهو ما يسمي بالمسلسلات المتحايلة أو السلاسل (النادى : ١٩٩٣ : ٢٢٢) .

٣ – السلسلة :

يعتبر المسلسل تمثيلية طويلة يستغرق عرضها عدة ساعات فيتم تقسيم المدة بعدد حلقات المسلسل بحيث تؤدى أحداث كل حلقة الى أحداث الحلقة الأخرى فى منطقية وتسلسل أما السلسلة فهى خيط أو سلسلة مفاتيح تنتظم فيها مجموعة الأشياء أو مجموعة من الأحداث كل حدث منها قائم بذاته وإن ربطتها جميعاً فكرة واحدة .

ففى كل حلقة من حلقات السلسلة تبدو الأحداث بحيث تصلح كل حلقة منها أن تكون تمثيلية قائمة بذاتها لها بداية وعقدة ونهاية أى تمثيلية كاملة بعكس الحلقة الواحدة من المسلسل فإنه لا يمكن أن نطلق عليها عمل درامى متكامل وفى السلسلة لابد أن يكون هناك ما يربط الحلقات بعضها ببعض فإما ان يكون البطل واحد فى كل الحلقات والمواقف التى يتعرض لها فى كل حلقة تختلف عن الحلقات الأخرى (النادى : ١٩٩٣ : ٢٢٣) .

الفصـــل الحادى عشـــر

نمـــوذج سينـاريـــو[1]

ليلى والذئاب

قصة وسيناريو وحوار: كمال بدران

ظهور تدريجي

خارجي–حديقة بيت– ليل

ليلى تقطع قطعا صغيرة من اللحم وترميها إلي عدد من القطط

يسمع التعليق التالي...

صوت ليلى: أمي دائما تعترض على هذه العادة..لا اعرف اشعر أن في الكون مخلوقات بحاجة إلي رعاية..مهما يكن اسمها أو وصفها..مخلوقات ضعيفة تشعر بسعادة بالغة عندما تعتني بها..

الأم ترقبها بامتعاض

الأم: لماذا لا تتركين عادتك السيئة هذه..

---

(1) http://iraqfilm.net/forum/viewtopic.php?t=65

ليلى: ماما أنا أطعهم من حصتي من اللحم

وهو يشاهد التليفزيون

الأب: اتركيها لحالها

ليلى: بابا قل لها إنني أطعمهم من حصتي.

الأم: لديك طباع غريبة

خارجي–شارع–نهار

أطفال يشاكسون مجنونا ويؤذونه وهو يحاول بشتى الطرق اتقائهم

قطع إلى

خارجي–شارع–نهار

بالقرب من المكان تمر(ليلى) برفقة زميلاتها

الطالبات يبتهجن بالمنظر

ليلى تهرع لمساعدة المجنون وتبعد الأطفال

ليلى:اتركوه..هيا انصرفوا عنه..انصرفوا..

الأطفال يتفرقون عنه..

يتكور المجنون على نفسه..بدا خائفا بشدة..

ليلى تلقي نظرة عليه..ثم تتصرف مع زميلاتها..

قطع إلي

داخلي–نهار–منزل ليلى

الأم والأب يتهيئان للطعام..

الأم: لليلى طبعها غريب.. علينا أن ننتبه إليها

الأب:لا تقلقي بشأنها..أنها بخير

الأم: لو كنت قرأت مذكراتها..

الأب: مذكراتها..وما الذي أوصل مذكراتها إليك

الأم: لقد عثرت عليها مصادفة...اسمع ما تقول هنا

الأب: (محتدا)..لا أريد أن اسمع شيئا...وأعيدي مذكراتها بسرعة..أنت التي تتصرفين بغرابة وليست هي..

الأم: أنها تتمادى كثيرا في إنسانيتها..هذا أمر لا يناسب فتاة مثلها..نحن نعيش في مجتمع لا يرحم..

الأب: أعيدي مذكراتها

الأم: اتعرف..

الأب: لا أريد أن اعرف شيئا..فقط أعيدي مذكرات البنت

يدق جرس الموبايل..

الأم تنصرف

الأب: نعم..سأكون في العيادة في الرابعة..ماذا تقول..اختطفوا ابن الدكتور حافظ..ياله من خبر سيء..اخبرني عندما يستجد شيء..لا حول ولا قوة إلا بالله

تدخل ليلى..

الأب: ما الذي أعادك

ليلى: لقد نسيت شيئا..

تدخل غرفتها..

قطع إلي

داخلي- غرفة ليلى-نهار

تدخل ليلى الغرفة..تجد أمها منشغلة بترتيب الغرفة

تذهب ناحية مكتبها الصغير وتلتقط دفتر مذكراتها..تتفحصه وتطالع أمها..ثم تدس الدفتر في الجرار وتغلق بالمفتاح وتغادر

قطع إلي

داخلي- غرفة الطعام-نهار

الأب كان قد أحضر ساندويتشا

الأب: ليلى خذي..قد تحتاجين إليه

تأخذ ليلى الساندويتش

الأب: ليلى..أريد أن أتحدث إليك لدقيقة..

ليلى: تفضل أبى

الأب: ليلى يبدو لي انك تتعاملين مع الأمور بالكثير من حسن النية..أنت بحاجة يا عزيزتي إلي أن تتعاملي مع الأمور بمقدار مناسب من سوء الظن..ذلك لمصلحتك

ليلى: ماذا تقصد أبى

الأب: حاولي أن تنتبهي لأشيائك.. الإفراط بالثقة ليس دائما جيدا

ليلى: نعم أبى..سأتذكر كلامك

تغادر.

قطع إلي

خارجي–شارع–نهار

تلتحق ليلى بزميلاتها اللاتي كن ينتظرنها

بعض الأولاد قريبين من المجنون..ينفضون عندما يشاهدون ليلى تقترب

ليلى تخرج الساندويتش وتناوله إلي المجنون..

مزج إلي

خارجي–مدرسة–نهار

وجهة نظر المجنون

الطالبات يغادرن

لقطة على المجنون..يقف بعيدا ويراقب دون أن يلحظه أحد

مزج إلي

خارجي–مكان آخر–نهار

المجنون يتابع ليلى عن بعد..

مزج إلي

خارجي–شارع بيت ليلى– نهار

المجنون يراقب ليلى وهي تدخل البيت

لقطة إلي ليلى

تتطلع إليه وتبتسم..

المجنون ينسحب على استحياء

قطع إلي

داخلي- منزل ليلى-نهار

الأم تتحدث بالموبايل

الأم: يجب أن تضع حدا لتصرفات ابنتك..إنها تتصرف على نحو غريب..الا تعرف حكايتها مع المجنون..أنها حكاية يتناقلها الناس..المجنون يتابعها كظلها...

تدخل ليلى

الأم: حسن، سأكلمك في ما بعد..

تغلق الخط

الأم: أهلا ليلى

ليلى : ماما..كيف حالك

الأم: أنا لست بخير..أنا قلقة عليك عزيزتي

ليلى: من ماذا أمي

الأم:ما حكايتك مع هذا المجنون؟

ليلى: ليس هناك حكاية..إنه مسكين..

الأم: أعرف ذلك..لكنك يجب أن تكوني حريصة منه..إنه مجنون ومن يدري على أي نحو يتصرف

ليلى: لا تقلقي ماما انه غير مؤذ

الأم: يقولون إنه يحمل مؤهلا علميا عاليا، وإنه جن على إثر اعتقاله وتعذيبه

ليلى: ماما أنا اسمع الكثير من ذلك..لا عليك..

الأم: جارتنا أم محمد تقول إن الشاب تأثر بعد وفاة خطيبته أو شيء من هذا

القبيل..

ليلى: لا اعرف ماما..

قطع إلي

خارجي–نهار–بالقرب من البيت

لقطة على المجنون وهو جالس على رصيف.. يقضم سندويتشا

يلاحظ مرور ليلى

على البعد يلاحظ اقتراب سيارة تحمل ثلاثة رجال

لقطة على المجنون يرتاب منهم

داخلي– سيارة الرجال الثلاثة– نهار

وجهة نظرهم..

يتابعون البنات الثلاث

خارجي–نهار–الشارع

المجنون يبحث عن أداة ويعثر على عصا..

قطع إلي

السيارة تغادر بعيدا.. قطع إلي

مشاهد مختلفة

المجنون يتابع ليلى

قطع إلي

داخلي–منزل ليلى–ليل

لقطة على الأم والأب..قلقان

ليلى منزوية تضع رأسها بين ركبتيها..

الأم: هذه المرة شاهدوه يحمل عصا..في المرة المقبلة من يدري

الأب: سأكلم مستشفى الأمراض العقلية كي يأخذوه..لدي أصدقاء يعملون هناك

الأم: هي التي أوقعت نفسها في هذا المأزق

الأب: ليلى..ألم أخبرك إنك بحاجة إلي القليل من سوء الظن..ذلك سينفعك..عطفك عليه واعطائه ساندويتشاتك جلب لك هذه المشاكل..

الأم: إنها بحاجة إلي الكثير لتتعلمه

الأب: يكفي هذا..الأمر لا يتطلب توبيخا اكثر

الأم: أول شيء ستفعله..أنها لن تعطيه ساندويتشاتها..

قطع إلى

مكتب ليلى الصغير..ليلى تكتب

صوت ليلى..قررت أمي أن لا تعطيني ساندويتشات، فهي تعتقد أن كل المشكلة هي في الساندويتشات التي أعطيها له..

قطع إلى

نهار- خارجي-شارع عام

كاميرا تتحرك بان

نرى السيارة وفيها الرجال الثلاثة..تستمر الكاميرا حتى تصل إلي المجنون الذي يسرع راكضا

قطع إلى

نهار- خارجي-الشارع المؤدي إلي بيت ليلى

المجنون يركض

قطع إلي لقطات مختلفة

نهار –خارجي–أمام منزل ليلى

ليلى تتقدم..

المجنون بمواجهتها..

يمنعها من التقدم دون أن يمسها

تحاول ليلى التملص

صديقتها تتوجه إلي الباب لطرقه

لقطة على ليلى

ليلى: اذهب من هنا... أرجوك..قبل أن تخرج أمي ..قد تؤذيك ...

لقطة مناسبة للمجنون

المجنون: ذئاب..هناك ذئاب

ليلى: أريد أن أذهب للمدرسة

المجنون: ذئاب..ذئاب

لقطة في المشهد..الأم تخرج

الأم: اترك ابنتي..ماذا تريد منها..؟

المجنون: ذئاب هناك ذئاب

يشير إلي المكان

قطع إلى

داخلي–الحديقة–نهار

وهو يتجه إلي الباب

الأب يتصل هاتفيا

الأب: أين أنتم..إنه هنا..ماذا... قريبين من المنطقة..سوف أكون موجودا

قطع إلى

خارجي–أمام المنزل– نهار

الأب يخرج

الأب: سيارة المستشفى ستصل حالا

لقطة على

المجنون يقطع الطريق أمامهم..بعض الجيران يجتمعون

لقطة على الأب

الأب: اسمع بني..هناك الكثير من الساندويتشات..سنعطيك ساندويتشات كثيرة.

لقطة على المجنون ..كمن يتهيأ لصد هجوم

لقطة على طفل يضحك

خارجي–نهار– أسطح منازل الجيران

الجيران تتابع من أعلى السطوح

خارجي–أمام المنزل–نهار

لقطة على الأب يحاول إقناع المجنون

الأب: سنعطيك ساندويتشات..

للأم

الأب: ها هي سيارة المستشفى تصل

للابنة

الأب: اذهبي الآن

لقطة على رجال المستشفى يترجلون من السيارة ويهجمون على المجنون ويأخذونه

بالكاد يستطيعون إركابه

لقطة على ليلى

ليلى تغادر ..شيء ما يؤلمها

داخلي–سيارة المستشفى–نهار

من داخل السيارة

لقطة على المجنون ...يتألم كثيرا

المجنون: ذئاب..ذئاب

خارجي–أمام المنزل–نهار

لقطة على الأب والأم ..يأخذها ويدخلان

نهار– نهاية الشارع–خارجي

تقترب ليلى..اثنان من الرجال يترجلان

قطع حاد إلى

داخلي–سيارة المستشفى–نهار

المجنون يخلص نفسه وينزل من السيارة وهي تسير

خارجي–الشارع–نهار

وجهة نظر السيارة

المجنون يركض..يركض

قطع حاد

خارجي–نهاية الشارع–نهار

الرجلان يهجمان على ليلى ..أحدهم يضرب ليلى على رأسها

لقطة على

المجنون يقتحم المشهد

البنت صديقة ليلى تتابع بخوف

المجنون يحاول استنقاذ ليلى

لا يقوى على رفع يده..وبحركات غير منطقية يحاول تخليصها

أحدهم يسحب السلاح ويطلق النار على المجنون..

طلاقات النار تصيب المجنون في مقتل..إلا انه يمسك بليلى بقوة..

أحد الرجال يحاول انتزاع ليلى من يد المجنون..دون جدوى

الرجل يرمي طلاقات رصاص جديدة على المجنون..ثم يحاول بكل قوته انتزاعها

يدي المجنون تقبضان بقوة على ليلى.رغم موته

أحد الرجل: اتركها..اتركها

يتركونها ويهربون

لقطة على

والد ليلى يأتي مسرعا

يتفحص ليلى والمجنون

لازال المجنون يمسك بها بقوة

الأب يتأمل

يمد يده ويفك ليلى من قبضة المجنون التي تراخت تماما..

تدريجي..مع انسحاب اللقطة

خارجي.نهار–سوق

ليلى توزع ساندويتشات (ثواب) على بعض الفقراء..

لقطة على

ليلى تخرج من المحل..تفاجأ اللقطة بوجود المجنون..

تمر ليلى دون أن تلحظه

لقطات على المجنون

يراقب هنا وهناك كأي حارس شخصي

ويصنع حركات الحراسات المبالغ بها

ليلى توزع ساندويتشات للأطفال والفقراء

تعليق..

منذ ذلك اليوم اشعر انه دائما بالقرب مني ..يحرسني..قد يكون مجرد شعور.وعندما أخبرت أمي بذلك اليوم نصحتني أن أنسي..ووعدتها بذلك..لكنني لا أستطيع سوى أن اعرف إنه قريب مني.. اليوم ابلغنا أبي بقراره السفر..

ظهور تدريجي

داخلي–غرفة ليلى–ليل

ليلى تغلق دفتر مذكراتها وتضعه في الدرج وتقفل عليه وتخلد الى النوم.

إظلام

نهاية

المراجـــــع

*على أبو شادى , سحر السينما , سلسلة الفنون , القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب , ٢٠٠٦ .

*عدلى سيد محمد رضا , محاضرات فى المدخل الى الفن الإذاعي , جامعة القاهرة , كلية الإعلام , ٢٠٠١ .

*تونى بار , التمثيل للسينما والتليفزيون , ترجمة أحمد الحضرى , الألف كتاب الثانى ١٢٠ , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٩٣ .

*جوديث ويستون , توجيه الممثل فى السينما والتليفزيون , ترجمة أحمد الحضرى , الألف كتاب الثانى ١٢٠ , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ٢٠٠٤ .

*حماد البمبى , فن الإخراج التليفزيونى , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٨١ .

* محمود فهمى , الفن الإذاعى والتليفزيونى , القاهرة , مكتبة الأنجلو المصرية , ١٩٨٢ .

* يوسف مرزوق , المدخل الى حرفية الفن الإذاعى , القاهرة , مكتبة الأنجلو المصرية , ١٩٧٦ .

* حمدى الجابرى , المخرج المسرحى العربى : ناقلاً ومبدعاً , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٩٢ .

* بركات عبد العزيز , اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية , الطبعة الأولى , القاهرة , دار الكتاب الحديث , ٢٠٠٠ .

* عبد العزيز الغنام , مدخل فى علم الصحافة , الجزء الثالث , الصحافة الإذاعية , إنتاج البرامج الإذاعية (راديو وتليفزيون) , القاهرة , مكتبة الأنجلو المصرية , ١٩٨٣ .

* كرم شلبي , فن الكتابة للراديو والتليفزيون , جدة , دار الشروق , ١٩٨٧ .

* كرم شلبي , الإنتاج التليفزيونى وفنون الإخراج , جدة , دار الشروق , ١٩٨٨ .

* جلال الشرقاوى , الأسس فى فن التمثيل وفن الإخراج المسرحى , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ٢٠٠٢ .

* الكسندر دين , أسس الإخراج المسرحى , ترجمة سعدية غنيم , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٨٦ .

* زيجمونت هبنر , جماليات فن الإخراج , ترجمة هناء عبد الفتاح , الألف الكتاب الثانى (١٢٨) , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٩٣ .

* محمد عبد الكريم , جودة الصورة التليفزيونية , مجلة الفن الإذاعى , العدد ١٣٤ ,يوليو ١٩٩٢ .

* محمد عبد الكريم , الإذاعات الخارجية والتليفزيون , مجلة الفن الإذاعى , العدد ١٤٢ , يوليه ١٩٩٤ .

* محمود سامى عطا الله , الدراما الاجتماعية فى التليفزيون , مجلة الفن الإذاعى , العدد ١٣٥ , أكتوبر ١٩٩٢ .

* محمود سامى عطا الله , العمل فى الفيلم التسجيلي : المخرج التسجيلي , مجلة الفن الإذاعى , العدد ١٢٨ , يناير ١٩٩١ .

* محمود سامى عطا الله , فريق العمل فى البرنامج التليفزيونى , مجلة الفن الإذاعى , العدد ٩٦ , يناير ١٩٨٣ .

* محمود سامى عطا الله , الحركة ومصادرها فى السينما والتليفزيون وبرامج الفيديو , مجلة الفن الإذاعي , العدد ١٣٦ , يناير ١٩٩٣ .

* أنور شتا , الإخراج التليفزيونى وفن كتابة السيناريو , مجلة الفن الإذاعى , العدد ٩٦ , يناير ١٩٨٣ .

* عبد الصمد الدسوقى , المذيع والإذاعات الخارجية الحية فى الراديو والتليفزيون , مجلة الفن الإذاعى , العدد١٢٠ , يناير ١٩٨٩ .
* كامل عبد المجيد , عناصر الإخراج الدرامى فى الإذاعة والتليفزيون , مجلة الفن الإذاعى , العدد ١٣٢ , يناير ١٩٩٢ .
* عادل النادى , مدخل الى فن كتابة الدراما , الطبعة الثانية , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ١٩٩٣ .
* لويس هيرمان , الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتليفزيون , ترجمة مصطفى محرم , القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ٢٠٠٣ .
* سامية أحمد على وعبد العزيز شرف , الدراما فى الإذاعة والتليفزيون , القاهرة , دار الفجر للنشر والتوزيع , ١٩٩٧ .
* كمال أبو العلا , فن المونتاج التليفزيونى , مجلة الفن الإذاعى , العدد ١٥٥ , اكتوبر / ديسمبر ١٩٩٨ .
* كمال أبو العلا , فن الكاميرا التليفزيونية وحرفياته , مجلة الفن الإذاعى , العدد ١٥٦ , يناير / مارس ١٩٩٩ .
* سوزان القليني وهبة الله السمرى , التدريب والإنتاج الإذاعي والتليفزيوني , القاهرة , دار النهضة العربية , ١٩٩٨ .
* جبار عودة العبيدي , الإعلام الإذاعي والتليفزيوني : أسس ومباديء الإخراج , الطبعة الأولي , صنعاء , مركز عبادي للدراسات والنشر , ١٩٩٥ .
* محمد حمد بن عروس , الأسس الفنية للإذاعتين المسموعة والمرئية , الطبعة الأولي , بنغازى , الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان , ١٩٨٧ .

* عماد نداف ومحمد نداف , الدراما التليفزيونية : التجربة السورية نموذجاً , الطبعة الأولي , دمشق , دار الطليعة الجديدة , ١٩٩٤ .

* والتر . ك . كينجسون وآخرون , الإذاعة بالراديو والتليفزيون , ترجمة نبيل بدر , القاهرة , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر , د . ت .

* وليم . أ . كوفمان , فن التليفزيون كيف تكتب وكيف تخرج , ترجمة سميره عزام , بيروت , الدار الشرقية للطباعة والنشر , ١٩٦٤ .

* حسين أبو شنب , مدخل الى فن الراديو والتليفزيون , الطبعة الأولي , غزة , مكتبة المنارة , ١٩٩٨ .

* سلوى المقدم , فى مجال فنون التليفزيون , مجلة الفن الإذاعى , العدد ١٥٩ , مارس ٢٠٠٠ .

الفهرســــــت

المؤلف في سطور



دكتور محمد عبد البديع السيد

أستاذ الإعلام المتفرغ بجامعة بنها

رئيس قسم الإعلام بكلية الاداب سابقا

رئيس قسم البرامج السياسية بالإذاعة المصرية سابقا

معار للعمل بجامعة الحدود الشمالية بالسعودية

محرر ومعد برامج باذاعة صوت العرب

محرر صحفي بدار مايو سابقا

مراسل مجلة جلف ترافر الخليجية